مفهوم الجمال في النقد الأدبي
أصوله وتطوره

تأليف

الدكتور أحمد عبد السيد الصاوي

الطبعة الأولى
١٩٨٤

مفهوم الجمال فى النقد الأدبى
أصوله وتطوره

تاليف

الدكتور أحمد عبد السيد الصاوى

الطبعة الاولى

١٩٨٤

مفهوم الجمال فى النقد الأدبى
أصوله وتطوره

مقدمـة

حرصت منذ كتبت عن مفهوم الاستعارة « فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين » ، على أن أعكف على دراسة سلسلة من المفاهيم النقدية والبلاغية - بدأتها بهذا المؤلف عن « مفهوم الجمال فى النقد الأدبى » لأكشف عما وراء هذا المفهوم من قضايا نقدية وبلاغية وفنية تعين الدارسين على فهم أعمق لحقيقته ، ورؤية أشمل لأصوله وفروعه .

ولست أغالى إذا قلت : إن دراسة مفاهيم الموضوعات والمصطلحات النقدية أو البلاغية محتاجة من الباحثين والدارسين إلى جهد ودأب فى استكناه أمرها ومعرفة حقيقته ، وجدير بالذكر أن دراسة المفاهيم ليست مجرد عرض آراء وتعريفات مختلفة ، وغير ذلك مما قد يظن ، بل إن الأمر عسير وشاق ، إذ إنه يحتاج إلى تحليل ، وتعليل ، واستنباط ، وإضافة بما يعمق من دلالة المفهوم وفحواه ، ويربطه بأصوله ، ويتتبع تطوره ، وما تفرع عنه من موضوعات هى أصل ارتباطا بنظرية الأدب والنقد الأدبى .

ورغبة منا فى تحديد مفهوم الجمال فى النقد الأدبى بالقدر الذى يعين الدارس على معرفته ، وجمع شتات الحديث عنه من خلال تحقيق القول فيما آل إليه أمره عبر قرون عدة ، قمنا بهذه الدراسة فى إطار عناية مركزة تبحث عن جذور المفهوم وأصوله - قدر الإمكان - وتجرى وراء ما تفرع عن هذه الأصول من مفاهيم ، وموضوعات ، ودراسات نقدية ، أثرت ميدان النقد ، وتعددت من أجلها الآراء وتباينت المذاهب .

لم أحاول أن أصنع ما صنعه الآخرون من تقسيم الموضوع إلى مدارس ومذاهب تقليدية ، ولكننى آثرت أن أتتبع المفهوم فى إطار متكامل عبر مدى زمنى طويل ، يبدأ بأرسطو ، وينتهى بمجموعة من الأعلام البارزين فى ميدان علم الجمال الأدبى ممن ينتمون إلى مؤسس علم الجمال فى العصر الحديث ، « عمنويل كانط » ، مع اختلاف فيما بينهم يدور فى ثلاثة محاور ينتهى أمر هذه الدراسة إليها فى حقيقة الأمر . هذه المحاور تحكمت فى زوايا رؤى هؤلاء

وأولئك ممن عرضت لهم هذه الدراسة ، وأول هذه المحاور ، الخيال ، ومدى بيان فاعليته وقدرته فى بناء العمل الفنى عامة ، والأدبى خاصة ، وثانيها : الغاية أو المهمة التى يؤديها الأدب والفن ، أهى المتعة أم الإصلاح ؟ أم لا شيء من هذين ، وثالثها : قضية الشكل والمضمون فى الفن ، وعلى أيهما ينبغى الاعتماد فى تقويم العمل الأدبى ، وتذوقه ، وتحديد قيمه الجمالية ، ولعل هذا المحور الثالث لا ينفصل فى الأساس والأصل عن المحورين السابقين ، بل هو نتيجة وفرع لهما .

وإذا كنت لم أتح فرصة للحديث عن مفهوم الجمال عند فلاسفة المسلمين ، فذلك لسبب مهم ، هو رغبتى فى تتبع هذا المفهوم من خلال دراسة مستقلة ينهض بها وقت كاف متسع للخروج بنتائج أكثر إيجابية مما نلحظه فى دراسات كثيرة ، تناولت هذا القسم بنتائج وتحليلات مكرورة لا جدوى منها .

وأخيراً : إنى لأضع هذه الدراسة جنبا إلى جنب ما كتبته عن مفهوم الجمال عند عبد القاهر ، لتتكامل الدراستان ، ويتضح المفهوم أكثر وأكثر فى ضوء دراسة تطبيقية موجزة له كهذه عند هذا العلم الفذ من أعلام نقدنا وبلاغتنا العربية القديمة الذى تخطى عصره بآراء ومفاهيم ونتائج جعلته يقف فى مصاف أعلام النقد الأوربى الحديث ، بل ويتفوق عليهم بالسبق ، والأصالة ، والأستاذية .

لن أطيل فى المقدمة ، وعلى القارئ أن يبحث عن المفهوم من خلال هذه السطور ليصل إلى ما أردنا تحقيقه له ، وبدأنا به الحديث فى هذه المقدمة .

والله أسأل أن يوفقنى إلى ما يحب ويرضى .

دكتور أحمد عبد السيد الصاوى

الفصل الأول

فلسفة الجمال (الوجدان) فى الفكر اليونانى والرومانى

١ - مفهوم الجمال فى الفكر اليونانى :

الفلسفة ثمرة من ثمرات النشاط العقلى الإنسانى ، لها تفسيرات متباينة ، ومن الصعوبة بمكان تحديد موضوعات معينة لها ، على أنه مهما تباينت تفسيرات الفلسفة ، فهناك رأى يكاد يكون متفقا عليه بين علمائها ، وهو الرأى القائل بأن الفلسفة « محاولة لتحديد علاقة الإنسان بالوجود »[١] .

ولعل هذا التعريف خلاصة مركزة لما ورد من تعريفات الفلاسفة من أمثال « كريستيان وولف » (٦٧٩ - ١٧٥٤) ، و « فخته » (١٧٦٢ - ١٨١٤) ، و « هيجل » (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، فالأول : يعرف الفلسفة بأنها العلم بالممكن ، أى ما كان فى المقدور تعقله خاليا من التناقض ، أو ما يمكن تحققه ، ومهمة الفلسفة فى نظره الوصول إلى أعم المبادئ التى يمكن استنتاج حقائق العلم منها ، والثانى : يراها علم المعرفة ، والثالث يعرفها بأنها : « البحث فى المطلق »[٢] .

ومهما يكن من أمر ذلك فإنه لابد لنا من تصنيف ما يحدد لنا العلوم أو الموضوعات المندرجة تحت المصطلح ، فهناك العلوم الفلسفية العامة ، والعلوم الفلسفية الخاصة ، ويندرج تحت الأولى علم ما بعد الطبيعة ، والمنطق ، ونظرية المعرفة ، ويندرج تحت الثانية فلسفة الطبيعة ، وعلم النفس ، والأخلاق ، وفلسفة القانون ، وعلم الجمال ، وفلسفة الأديان ، وفلسفة التاريخ التى يدخل فى إطارها علم الاجتماع[٣] .

---

(١) الدكتورة أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ص ٧

(٢) آزفلدكولبة : المدخل إلى الفلسفة : ترجمة الدكتور أبو العلا عفيفى : ١٢

(٣) انظر السابق : ٢٣

أما « علم الجمال » فيدرس من الحقائق صنفين ، الأول : الأحكام الوجدانية المعبرة عن الشعور باللذة ، أو الألم ، والثانى : الفن والمنتجات الفنية .

وهذان الصنفان متمايزان تماماً فى الفلسفة القديمة فأفلاطون ، وأفلوطين ، ولونجينوس وجهوا كل همهم إلى فكرتى الجمال ، والجلال Beauty and Sublimity ، أى ما يحتوى عليه الحكم الوجدانى ، فى حين وجه أرسطو عنايته إلى الوصول إلى نظرية فى طبيعة « الفن » ، ولذلك وضع نظريته فى الشعر ، لاسيما « التراجيديا » ، وفى كتاب الشعر لأرسطو نجد فلسفة الجمال ممتزجة بفلسفة الأخلاق ، وبالفلسفة العامة (الميتافيزيقا)[٤] .

وإذا أردنا تحديد ملامح تاريخ النظر فى الفلسفة الجمالية ، وجب علينا أن نعود إلى أهم مراحل تطورها ، وأراها المرحلة النقدية التى تلت العصر اليونانى ، والتى بدأت مع الفيلسوف الألمانى « كانط » (١٧٢٤ – ١٨٠٤) الذى عرف الفلسفة ، وعلم الجمال جزء منها كما عرضنا لذلك منذ قليل ، عرفها بأنها « المعرفة النظرية المستمدة من « التصورات » (Concepts)[٥] » ولعلى أرى هذا التعريف غير بعيد فى معناه عن محصلة معانى التعريفات السابقة .

أولاً – الجمال عند أفلاطون (ولد ٤٢٨ – ٣٤٧ ق . م) :

وبعد ، فيجمل بنا أن نعرض مبحثا موجزاً فى مواقف الفلاسفة فى العصر اليونانى قبل بحث الموقف ، أو التصور الجمالى فى المرحلة التي تبدأ « بكانط » ، والتى تسمى « فلسفة الجمال المثالية » ، إذ إنهم وضعوا أساس المفهوم أو تصوره الأول . فأفلاطون ينظر إلى الجمال مرتبطا بفلسفته العامة ، فالجمال فى حقيقته مثال ، وهذه الفكرة قائمة أساساً على أن الشاعر ملهم إلهاماً إلهيا ، ولا ثمرة للإلهام عنده ، إلا إذا صادف روحا خيرة ساذجة

(٤) آزفلدكولبة : المدخل إلى الفلسفة : ص ١٢ ، ١١٠

(٥) انظر لأزفلدكولبة : المدخل إلى الفلسفة : ص ١١٠/ ١١١ – الأسس الجمالية للدكتور عز الدين ط ٢/ ٣٩٧

طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل ، فتربى عليها الأجيال ، وإذا كانت هذه مهمة الشاعر . فهو قرين الأنبياء والعرافين[٦] .

لذلك فإننا لو سعينا إلى البحث فى الجمال ، فلن نجده فى الأشياء المحسوسة المشاهدة ، إذ ليس الجمال هو الغانية الفاتنة ، ولا هو الفرس الجميلة .. إن الجمال الذى ينبغى للفيلسوف البحث عنه هو الجمال المطلق الذى لا يداخله أى قبح ، إنه « الجمال بالذات » ، أو « مثال الجمال »[٧] ، وعنده – أى أفلاطون – أن الفنان يقلد الأشياء الحسية ، والأشياء الحسية بدورها تقليد للصور والمثل ، أى إنّ الفن عندما يقلد هذه الصور ، فهو من منظوره تقليد التقليد ، أو محاكاة للمحاكاة[٨] .

معنى هذا ، أن الجمال عند أفلاطون لا يوضع فى مستوى الحياة أبداً ، وليس له وجود على الأرض ، إنه أسمى من هذا العالم ، ويعلو عليه ، ولكى نحس الجمال فى الأشياء لابد من الاقتراب من الماهيات والمثل بقدر الإمكان ، وعلى ذلك فالفن نشاط يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التى يحاكيها ، لأنه مهما حاكاها فلا يمكن أن يصل إلى مستوى الجمال المثالى فيها .

وبمعنى آخر : إن الجمال فى ذاته غير محسوس ، لكنه وحده الجدير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه ، ومن أجل ذلك ، فالقدم دائما هو الأصيل فى مجال الجمال ، أما المجدد فهو مضلل ، لأن تجربة آلاف السنين لا يمكن أن تعوض ، فلنقلد أقدم العبقريات معتمدين على ذوقنا ، ولكن بدون أنه نكف عن البحث عن النموذج ، فهذا وحده هو الطريق الموصل إلى الجمال ، لذلك كان موقف أفلاطون موقفاً محافظا ، إذ إن التقدم عنده مرادف للانحلال[٩] .

ونعود لنطرح سؤالاً مهما .. هل معنى ذلك أن الفلسفة الأفلاطونية تنكر

---

(٦) الدكتور عيسى هلال : انظر النقد الأدبى الحديث : ٢٢ ، ٣٦٨

(٧) الدكتوره أميرة مطر : فلسفة الجمال : ٨٧

(٨) الدكتور عبد الرحمن بدوى انظر أفلاطون : ٢٣٨

(٩) دنيس هويسمان : علم الجمال : ترجمة د . أميرة حلمى مطر : ٢٣

الجمال الواقعى الذى يصادفنا على الأرض ، ويشد انتباهنا ؟ والإجابة :

إن أفلاطون لا ينكر هذا الجمال ، ولكنه ليس إلا معرفة تقريبية ، إنها تقربنا من الحقيقة ، وعلى الفيلسوف ألاّ يقف عند هذا الحد الذى لا يقف عنده الإنسان العادى ، وإنما ينبغى عليه أن يتدرج فى سلم المعرفة ، ويصعد حتى يبلغ المثال[10] .

إن وسيلة الفيلسوف فى هذا الصعود هو [الحب] الذى يجعله فى شوق أبدى للاتصال بالعالم المثالى ، عالم الحق ، والخير ، والجمال ، ولقد ذكر أفلاطون « الحب » ، أو « الإيروس » - Eros - فى كثير من محاوراته ، وبخاصة فى محاورته « المأدبة » ، فصور أستاذه « سقراط » فى صورة المحب المثالى الذى يتسامى بحبه فيعشق الروح ، وينشد الفضيلة ، إذ إن الحب لا يمكن أن يتطلع إلى القبح ، وهو يهدف إلى إنتاج أشياء جميلة ، وبالصعود الجدلى إلى مثال الجمال نتجه نحو هذا الحب الأفلاطونى ، وهو الضامن الوحيد للجمال المثالى[11] .

لذلك ، فليس الحب فى ذاته حسناً أو شريفاً ، إلا حين يحركنا إلى محبة ما هو شريف ، أما الذين يتحركون نحو إشباع اللذة الحسية ، وعشق البدن ، فتكون شهواتهم جسدية ، وأما الذين يهتدون بالحبّ الإلهى ، فإنهم يتحركون نحو خير

(١٠) انظر فلسفة الجمال للدكتورة أميرة مطر : ٨٧

(١١) دنيس هويسمان : علم الجمال : ١٣

تستعمل كلمة (الإيروس) عادة للإشارة إلى الحب الجسدى ومن هنا أصبحت تشير إلى معانى العشق الحسّى العنيف ، ولا يزال يستخدمها علماء النفس للإشارة إلى معان جنسية صرف ، ولقد خلع أفلاطون على كلمة «الإيروس» صبغة فلسفية خالصة ، لكى يجعل منها أداة ناجعة لخدمة الحياة الروحية ، وربما كان هذا هو السبب فى تسمية الناس الحب السامى باسم (الحب الأفلاطونى) – وفى محاورة « أفلاطون » « المأدبة » نجد « إيروس » إلها عظيما قديما ، ثم يراه « سقراط » فى المأدبة هو الحب بعد أن نفى عنه صفة الألوهية ، بينما المحبوب هو فى الحقيقة « الجمال المطلق » والخير الأقصى ، وبهذا تكون طبيعة الحب ثنائية لأن الحب « عوز » ، وافتقار ، ثم إنه من ناحية أخرى نزوع نحو الخير والكمال ، والجمال ، لذا فإنه يتدرج فى معراج العالم المعقول ، أو الملأ الأعلى .

[انظر التفصيلات فى مشكلة الحب للدكتور زكريا ابراهيم ص ١٦١ – ١٦٣]

المحبوب ومساعدتهم على بلوغ الكمال ، ومن ثم كان الحب قوة تربوية عظيمة الأثر[١٢] .

إن أول مرتبة وأحطها عنده هى التعلق بالأشياء الجميلة ، وتعلو عليها مرتبة ثانية ، فيها يتعلق الإنسان بالحقائق الفنية من حيث إنه يوصلها إلى الغير ، وفوق هذه المرتبة مرتبة ثالثة فيها يتعلق الإنسان بالعلم بوصفه علما ، وبالجمال من حيث هو جمال ، والمرتبة العليا والأخيرة هى المرتبة التى يتعلق فيها بالماهيات والصور وحدها ، بصرف النظر عن أى شىء آخر[١٣] .

لذا فالمحب ، وهو الفيلسوف عنده ، هو من يصل إلى أرق أنواع المعرفة بالتدرج فى الإدراك ، أما الشاعر ، أو الفنان ، فإنه يعكس لنا فى فنه خيالات الأشياء ومظاهرها ، لا جوهرها ، ومن أجل ذلك هو أدنى من الفيلسوف فى الرتبة ، إذ إنه يعتمد على الخيال الذى يراه أدنى مراتب المعرفة[١٤] .

ويذكر أفلاطون الجمال فى محاورته « فيدون » على أنه نوع من أنواع الكمال ، وفى محاورته التى عنوانها « المائدة » عالج موضوع الحب ، والجمال على أساس أن المدخل إلى الجمال هو الحب ، ويذكر أن المحب يتدرج فى طريق وصوله إلى « الله » من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أى « الله »[١٥] .

ونعود فنقول : إن مذهب أفلاطون فى الحب جزء متمم لمذهبه الفلسفى ، فالإيروس (الحب) عنده مبدأ عام يشمل أوجه النشاط الإنسانى الراقى ، والحب الأفلاطونى بحث وراء الحقيقة والجمال ، أو هو الحب الذى تسمو

---

(١٢) الدكتور الأهوانى : أفلاطون : ٥٦

(١٣) د . عبد الرحمن بدوى : أفلاطون : ١٤١

(١٤) أفلاطون : الجمهورية : ٥٩٥ - ٥٩٧

(١٥) انظر فلسفة الجمال للدكتورة أميرة مطر : ٨٩ وراجع النقد الأدبى الحديث : ٢٥

غاياته ، أو هو من قبيل بحث الصوفى عن الله وحبه له ، إن هذا الحب عند أفلاطون هو الدافع الذى يوحى بالحب لفردين على شريطة أن يطرحا جانبا الرغبة الحسية ليكون الحب من النوع النبيل الذى يتوق إلى جمال الروح ، ومنه إلى جمال المعرفة – وأخيرا يرقى إلى مشاهدة مثال الجمال ذاته الذى يتيح له معرفة كاملة بحقيقة الكون بأسره ، إن هذا النوع من الحب « يكون تحقيقه مصحوباً بالوقار والفضيلة ، سواء أكان ذلك فى السماء أم على الأرض ، فسلطانه فوق كل سلطان ، هو منبع كل سعادة ، ومصدر كل خير ، وهو الذى ييسر لنا أن نحيا مع غيرنا فى راحة وانسجام » .. « إنه ليس إلا تعبيرا عن الشوق إلى العودة إلى الأصل »[١٦] .

معنى ذلك أن (الأيروس) اليونانى لم يكن يعنى مجرد المشاركة المتبادلة بين شخصين متساويين ، بل كان يعنى الهوى الجامح الذى يذيب فردية العاشق فى حالة من الاتحاد الصوفى مع المطلق ، أو « الله » ، « ومن هنا فإن المحب لم يكن يتوقف عند محبة « القريب » ، بل كان يمضى مباشرة نحو الحقيقة الإلهية أملاً فى أن يكسب محبة ذات صبغة إلهية ، وكأن عشقه فى الحقيقة حلقة دائرية تبدأ منه لكى ترتد إليه لذلك عد الحب ضربا من الاستغراق الجمالى الأزلى ، وكأن الاتحاد « بالله » صورة من صور « الخبرة الجمالية »[١٧] .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فالحب عند أفلاطون مجرد وسيلة للتصاعد أو التسامى ، أو بلوغ الكمال المطلق – وإذا كان بعض الباحثين يعد الحب « الرومانتيكى » صورة أخرى من صور الحب اليونانى أو « الأيروس » فذلك لأن هذا الحب قد تجلى على صورة هوى عنيف لا يقوم على التبادل أو المشاركة ، بقدر ما يقوم على التمركز الذاتى ، وحب الذات ، وكما بقى

---

(١٦) انظر تعليق الدكتور وليم الميرى فى مقدمة ترجمته للمأدبة (فلسفة الحب) – لأفلاطون ط دار المعارف سنة ١٩٧٠ وانظر المحاورة ذاتها بترجمته ص ٤١ ، ٤٢ - ٤٧ .

(١٧) انظر مشكلة الحب للدكتور زكريا ابراهيم (ط ٢) : ١٧٤ ، ١٧٥ .

الإيروس اليونانى خارج أسوار الزواج ، فقد بقى الحب الرومانتيكى أيضا متحررا من سائر قيود الزوجية[18] .

تفسير ذلك : أن الفيلسوف مادام عاشقا الجمال ، وقد امتلأت نفسه بهذا الحب ، فلا بد أن تفيض فى إنتاج وخلق جديد بوساطة محاكاة يعبر بها عن الحقيقة التى استطاع أن يتمثلها ، أى أن عملية الخلق الفنى لا يمكن أن تتم فى رأيه ما لم يتمثل الفنان المبدع هذه المثل ، فيستوعبها ثم ينطلق معبرا بها عن تلك المحاكاة المثالية ، أما المحاكاة التى لا تستند على معرفة بحقيقة الموجودات ، فإنما هى خداع وتضليل يقع فيها كل إنسان يحد الحقيقة بالوهم .

إذن فالحب بهذا المفهوم هو « الجمال المثالى » ، غير أن الجذب الروحى الموصل إليه ، ليس أمراً سهلاً ، فلابد من أن يفرغ ذهن الفنان من كل الأخطاء والشوائب التى تختلط مع نفسه مما يعوق المعرفة الصحيحة ، والبداية تكون بالاتجاه إلى حب جسم جميل ، ثم لا يلبث الفنان أن يستلهم هذا الحب لكى يحب كل الأجسام الجميلة ، بعد ذلك سيجد أنه قد أحسَّ بتفاهة محبة الصور المحسوسة فيحس بالانجذاب إلى نفس من يحب ، أى أنه حين يرى مدى تفاهة هذه القشرة الجسمانية ، فإذا يدرك ضرورة التسامى فوق الصور المحسوسة ليصل إلى جمال الشواغل النفسية ، أى جمال السلوك الإنسانى ، ووفقا لهذا يستطيع الفنانون التعبير عن ذواتهم الفردية ، ونزعاتهم الخاصة على فقرها

(١٨) انظر السابق/ ١٧٤ ، ١٧٥ . لذلك لم يكن اهتمام أفلاطون بالحب اهتماماً بالأسرة ، أو بالحياة الزوجية ، لأنه كان مشغولاً بالدولة ، واهتماماته بالحياة الروحية ، « ومن هنا فإن « أفلاطون » لم يهتم بالحب ذاته بقدر اهتمامه بالذبذبات التى يحدثها الحب فى النفس ، والنفحات التى يجود بها على الروح فى سعيها نحو الكمال الأسمى » .

[انظر مشكلة الحب : ص ١٧٠/ ١٧١]

مع ملاحظة أن أفلاطون قصر الحب على الإنسان ، منه إلى « الله » على أساس أن الحب رغبة واشتهاء وافتقار لشيء حرم منه الإنسان ، لذلك لم يصح عنده أن يكون الحب من الله إلى الإنسان ، لأن الله لا يفتقر إلى شيء ، أو إلى أحد – ونسى أفلاطون أن كل شيء صادر من الله ، فهناك إذن حب من علٍ ، وقد نبه « أفلوطين » إلى هذه المقولة الأخيرة مخالفا رأى أفلاطون فى ذلك .

بالحقائق بإزاء ما فى اللا نهائى من ثروة ، وإمكانات ، ومن هنا فقط نحس أن كل شىء يجب أن يبدأ ، وإلى هنا يجب أن ينتهى ، لأن المطلق هو المبدأ والنهاية للمحسوس[١٩] .

ويرى « أفلاطون » أن فنانى عصره الذين اتجهوا إلى تصوير الواقع المحسوس ، وجعلوا هدفهم من الفن بعث اللذه الحسية عند جمهور المتذوقين ، يراهم مضللين ، يحاكون الصور ، والأشباح ، ولا يتحرون الحقائق ، لذلك حين تعرض أفلاطون لتربية الأحداث فى الجمهورية ، فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة الفاضلة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة ليحسنها ، والطبيعة الحسية فى حد ذاتها إن هى إلا مجموعة من أشباح ، وظلال كاذبة للعالم المعقول ، فكأن عمل الفنان كما قلنا مجرد رسم صورة لعالم الطبيعة كما تظهر له ، فيزيف بدوره ويشوه الواقع ، فما بينه وبين المثل هو أشد سحقا مما بين الواقع والمثل ، ولما كان صانع الصورة ليس له فهم لما هو حق ، بل لما يظهر فحسب ترتب على هذا أن مكانة الصورة عنده أدنى من الطبيعة ، وبذا يصبح التحسين الذى يحاوله الفنان تأكيداً لرداءة المقلد ، فالمقلد أشباح ، وظلال وأكاذيب للعالم المعقول .. فكأن الفن تقليد التقليد بهذا المفهوم الذى أوضحنا ، لذا ينبغى ألاّ يجعل الفن موضوعا لتربية الشباب ، وخاصة إذا كان هذا النوع من الفن مما يصور الرغبات الدنيئة والغرائز المنحطة ، ومدائح النفاق للأثرياء ، مما يثير حقد الفقراء ، ويدفع بفئات التجار إلى الشره ، وجمع الأموال ، لكى يصبحوا على شاكلتهم[٢٠] .

لذلك – « فمن المستحيل وجود أى نظام سياسى ذى قيمة يخلو من النظام أو لا يتغير للحقيقة والخير ، وهذه هى المسألة التى يريد أفلاطون توكيدها فى

---

(١٩) انظر علم الجمال « لهويسمان » : ص ١٤ ، ١٥ .

(٢٠) أفلاطون : انظر الجمهورية – الكتاب الثالث : فقرة ٣٨٧/ ٣٩٨ والكتاب العاشر فقرة ٥٩٥

الجمهورية ، مما يخلق التوازن ، ويساعد على الانسجام ، وهما الخير الأعظم للفرد ، والمجتمع على سواء »[٢١] .

يقول « أفلاطون » على لسان « سقراط » أمام قضاته : تركت رجال السياسة ، وقصدت إلى الشعراء سواء فى ذلك شعر المأساة ، أم الأغانى الحماسية ، أم ما شئتم من صنوف الشعر ، وقلت فى نفسى : إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء ، فأجدنى بإزائهم أشد جهلاً ، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم ، وحملتها اليهم ، أسألهم عن معناها لعلى أفيد عندهم شيئا ، أفأنتم مصدقون ما أقول ؟ واخجلتاه !! — أكاد أستحى من القول ، لولا أننى مضطر إليه ، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول فى شعرهم أكثر مما لو قالوا ، وهم ناظموه عندئذ . أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون فى الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ ، والإلهام ، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات ، وهم لا يفقهون معناها .. يعتقدون فى أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئا استناداً إلى شاعريتهم القوية[٢٢] .

ويقول :

« لقد تورط الشعراء ، والناثرون فى الخطأ ، وأوغلوا فيه حينما يقولون : إن كثيرين من الرجال غير العادلين سعداء ، وإن كثيرين من الرجال العادلين أشقياء ، وإن عدم مراعاة العدالة يجلب النفع إذا لم يكشف أمره ، وإن العدالة تنفع الغير وتؤذى صاحبها ، ويبدو لى أن نحظر عليهم إشاعة مثل هذه الأقاويل ونأمرهم بنظم الأغانى ، وتأليف الأقاصيص التى تحدث فى النفس تأثيراً مخالفا لذلك »[٢٣] .

---

(٢١) البير ريفو : انظر كتابه : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها ترجمة الدكتور عبد الحليم محمود ، وأبو بكر زكرى ص ١٢٨/ ١٢٩ .

(٢٢) انظر محاورات أفلاطون — ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود . ط لجنة التأليف سنة ٦٣ ص ٧٦ .

(٢٣) انظر « أفلاطون والأدب والفن — لعلى أدهم · مقال بمجلة العربى يناير سنة ١٩٦٧ — نقلاً عن « دراسات فى الشعر العربى (ط ١) للدكتور هدارة » .

« وإذا استطاع الشاعر أن يقنعنا بغير ما وصلنا إليه أدخلناه المدينة مغتبطين إننا لا ننكر سحره ، ولكننا نعيب عليه خيانته الحقيقة ، ألست يا صاحبي تسلم بسحره الساحر ، وخاصة إذا ما نطق به لسان هومير ؟ »[٢٤] .

ويعلق الدكتور هدارة على هذا الاتجاه الأفلاطوني بقوله : لقد أدرك أفلاطون خطر انحراف الشعر عن غايته الأخلاقية إذ عارض أشد المعارضة نظرة السفسطائيين الذين كان فنهم يقوم على التمويه ، والخداع ، ولهذا كان أفلاطون يطلب الحقيقة لا فى اللذة ، أو الانفعالات الحادثة فى النفس ، بل فى الصورة الفنية ، وبناء على هذا الرأى نجد أفلاطون ضعيف الثقة فى الدور الذى يقوم به الشعراء فى مدينته الفاضلة ، وكأنه يرى الشعراء مخادعين لا يحسنون فهم أنفسهم ولا يقدرون على فهم الحقيقة ، فهم بعيدون عن المثل الأخلاقية ، لذلك يطالبهم بأن تكون أعمالهم الأدبية وسيلة لإظهار الحقائق الأخلاقية ، ويحذرهم من أن يطبعوها بطابع الوهن والفساد والخسة[٢٥] .

ولم لا .. إنهم ملهمون، ومترجمون عن الآلهة كما يقول : فلابد أن يتحدثوا عن كل ما هو حقيقي وجميل وأخلاق ، وأن يكون فنهم صورة رائعة للخير والحق والجمال .. ويتوسع أفلاطون فى شرح هذا فى محاورة (إيون) Ion ،

---

(٢٤) الجمهورية : فقرة ٦٠٣ .

(٢٥) الدكتور محمد مصطفى هدارة : دراسات فى الشعر العربى (ط ١) : ٢٦/ ٢٧ وجدير بالذكر أن القرآن الكريم قد وضع قيودا على الشعر ، فظل مكبلاً إلى قاعدته الخلقية التى رسمها له ، وليس بعجيب أن يضع القرآن حدوداً أخلاقية للشعر والشعراء ، بل العجيب ألا يفعل ذلك «فغاية الدين الحرية فى كل مجالاتها ، ولكن ليست على إطلاقها ، كما يدعو بعض المتحللين الذين ينادون بأن يكون الفن طليقا من كل قيد ، فيتسع لأحط الغرائز بدعوى الواقعية ، .. إن الفن اختيار ، وليس من الضرورى أن يضاهى كل حركات الواقع للتأكيد على معنى الحرية فى الفن » . إن هذا الإطار الأخلاق الذى وضعه الإسلام للشعر ولغيره من الفنون هو الإطار المثالى الذى خرج عن الالتزام به الشعراء منذ وقت مبكر فى العصر الإسلامى وهذا الانحراف عن الغاية الأخلاقية مما تنبه إليه الفيلسوف اليونانى « أفلاطون » من قبل .. على غرار ما ذكرنا .

[انظر موضوع الإسلام والشعر فى «دراسات فى الشعر العربى» للدكتور محمد مصطفى هدارة (ط ١) ص ١٨ ، ٢٦] .

حيث يقدم لنا الشاعر على أنه منشد ملهم،تبث الآلهة حديثها على لسانه ، إنسان يعوزه الفن الذاتى ، والإرادة الحرة ، فهو أداة سلبية وحسب ، وهذا الأمر ليس خاصا بالشاعر مبدعا فقط ، بل إنه ينطبق على حال المتذوق أيضا ، فلن يتم تأثر المتذوق وانفعاله بالعمل الفنى إلا إذا ألهم هو الآخر ، فالشاعر ملهم ، والممثل ملهم ، وصفوة النظارة ملهمون ، وهؤلاء يلهمون الطبقة التى تليهم وهكذا ..

يقول سقراط فى هذه المحاورة إلى « إيون » – وقد كان « ايون » منشداً ، يروى أشعار الفحول – يقول : إن البراعة التى تمتلكها ليست فنا ، بل إلهاما .. هناك قوة إلهية تحركك كتلك التى تكمن فى الحجر الذى يسميه « يوروبيدس » مغناطيس ، إن هذا الحجر يجذب إليه حلقات الحديد ، ثم يمنحها أيضا قوة مشابهة تمكنها من أن تجذب حلقات أخرى ، .. وبالطريقة عينها تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس ، ومن هؤلاء الملهمين تستمد سلسلة أخرى من الناس إلهاما .. إن الشاعر كائن أثيرى مجنح مقدس ، ليس له قدرة على الخلق إلا إذا هبط عليه الإلهام ، وتعطلت حواسه ، لا يعتمدون على قاعدة من قواعد الفن ، بل إنهم ألهموا النطق بما توحيه ربات الشعر إليهم .. وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يتبعه ، ومن خلال هذه الوسائط ، يوجه الله أرواح الناس الوجهة التى يرتضيها .

وهكذا نجد محاورة « إيون » تفترض أن ما يتحدث عنه الشاعر هو الحقيقى[٢٦] والجميل ، ومن هنا استند أفلاطون إلى نظرية الإلهام ولكى يدفع عن الشاعر تهمة الكذب ، ولعل أفلاطون – فيما ذهب إليه « ديفيد دتش »[٢٧] ، عندما طور مثله فى الأخلاق أخذ إيمعن النظر فى المسئولية الأخلاقية للشاعر ، فبدأ الشك يساوره فى مدى قدرته على القيام بهذه المسئولية

(٢٦) انظر محاورة « إيون » فقرة ٥٣٤ .. محاورة « فيدروس » فقرة ٢٤٥ . وانظر كتاب القوانين فقرة ٧١٩ – ومناهج النقد الأدبى لديفيددتش ص ١٩ – ٢٣ . والجمهورية ص ٦٠٦ .

(٢٧) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٩ وما بعدها .

لذلك نراه يصب على الشاعر جام غضبه ، ويتهمه فى الكتاب العاشر من الجمهورية الذى يعد بحثا مطولاً للمبادئ العامة التى يقوم عليها المجتمع الفاضل .

وهكذا يبدو لنا التعارض واضحاً بين نتائج موقف أفلاطون من الفن فى « الجمهورية » ويحضرنا ما يذكره الدكتور محمد أبو ريان عن محاورة ، (فيدون) ، إذ يقول أفلاطون : « إن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات ، والنفس ، وهو انسجام ضرورى لسعادة الناس ، وفى هذا المعنى يجب أن يقدم الفنانون للمجتمع أناشيد دينية ورق »[٢٨] .

ويمكن تفسير هذا التعارض أو التناقض فى موقف أفلاطون من الفن بما ذكرته الدكتورة « سهير القلماوى » بأن أفلاطون لم يتذبذب فى مسألة الشعر ومسئوليته الأخلاقية والتهذيبية ، فهو قد نفى الشعراء بسبب خلقى ، وأدخلهم فى جمهوريته بسبب خلقى أيضا[٢٩] ، بمعنى أنه أدرك خطر الشعراء على جمهوريته الفاضلة ، فطردهم منها ، ولكنه يدرك أيضا أن الفنان يمكن أن يستشف الجمال المطلق فيهذب النفوس ، وكأنه أراد محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض ، وعارض محاكاة رديئة تنقل كالمرآة نقلاً حرفيا ، وهذه ينبغى أن تنفى .

ومما يجدر ذكره أن فى هجوم أفلاطون على الشعر اعترافاً ضمنياً وصريحاً فى الوقت نفسه بما هنالك من فرق بين الصورة فى الفن ، والصورة فى الطبيعة ، مما يؤكد لنا أن فكرة المحاكاة بمعناها الأرسطى بدأت منذ اللحظة التى بدأ يفكر فيها أفلاطون فى طبيعة الفنون ، وأثر ذلك على الفنانين ، والجمهور المتذوق مما أغنى التفكير فى الفن بعده ، وأوضح الفرق بين النقل الأمين أو المحاكاة الدقيقة ، وبين التقليد الفنى بطريقة أشمل وأبعد أثرا مما ساعد على ظهور رؤى نقدية دقيقة كان لها أعظم الأثر فى توجيه النقاد والفنانين على سواء .

---

(٢٨) انظر فلسفة الجمال والفنون الجميلة للدكتور أبو ريان ص ١٦/١٧

(٢٩) د سهير القلماوى : فن الأدب : المحاكاة ص ٨٠

نعود فنقول : فى إطار هذا الفهم للوظيفة الأخلاقية للفن ، أدرك أفلاطون الصلة بين الفن المصرى والدين ، ولهذا السبب مجد الفن المصرى القديم على أساس ما يستهدفه الدين من أخلاقية عن طريق الفن ، وكأن الحرية لدى الفنان فى رأى أفلاطون ليست أن يفعل ما يشاء ، بل الحرية الحقيقية هى أن يوجه الفنان إرادته عاقلة فيحسن الاختيار بين الحسن والقبيح[٣٠] .

ولعل امتداح أفلاطون فن قدماء المصريين كان على أساس أنه فن ثابت أصيل يتبع نظما مقررة بخلاف ما رآه فى دعوة السوفسطائيين إلى الفن الزائف القائم على التهاويل الكاذبة ، والبعد عن الحقيقة ، والذى لا يسانده نظام أو مبدأ أخلاقى[٣١] .

ثم إنه يرى أن الفنون تلائم أخلاق الناس من جهتين : من جهة اللذة ، ومن جهة الخير ، فقد يجد بعض الناس فى الموسيقا لذة يطربون لها ، ويزعمون أنها جميلة ، وقد يرى الآخرون اللذة فيها ، ولكنها لذة مقرونة بالشر ، وهؤلاء هم الذين يخجلون من الرقص ، والغناء فى حضرة العقلاء ، ولو أنهم يحسون اللذة فى أعماقهم .

ومثلهم مثل المدن التى لا تراقب الفنون من حيث غاياتها النبيلة ، وأهدافها السامية ، فيكون أثرها على أخلاق الشعب سيئا[٣٢] .

وهكذا يتضح لنا معنى الأخلاق فى الشعر ، وعند الشعراء ، فيما ارتأى أفلاطون ، فمعنى الأخلاق هو التسامى بالحياة ، وحمل الشعراء والشعر من عالم ضيق إلى عالم إنسانى ، فالشعر مرتبط بالإنسان فى سموه وحياته ، لذلك حق للشاعر الانجليزى « كولردج » أن يعرف العبقرية بأنها : « المعيشة فيما هو إنسانى كلى » .

---

(30) Bluck. R.S: Plato's life and thought : 67

نقلا عن مبحث الشعر والنقد الأخلاق للدكتور هدارة – عالم الفكر م ٩ ع ٣ ص ٢٣١ .

(٣١) انظر للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى : أفلاطون (دار المعارف) ١٩٥٨ .

(٣٢) د . أحمد الأهوانى : أفلاطون .

إن هذا الارتباط يحقق للشاعر ذاتيته فى إطار صلته بالآخرين ، وتفاعله مع مجتمعه ، والعواطف الإنسانية تتصف بالسمو بقدر ما يدخلها من تهذيب حتى تتوافق مع متطلبات المجتمع ، ومدى تقبله لها ، أما العواطف الشاذة البعيدة عن السمو ، فهى التى تتعارض مع الحياة ، لأن الحياة دائما تسعى إلى التقدم والسمو ، فإذا كان الفن لا يتصف بهذا السمو ، فإنه يكون ضد الحياة ، وحينئذ يكون الفنانون كالأنبياء[٣٣] .

وإذا سلمنا بأن الفنان حر على أساس أن العمل الفنى « غاية مطلقة » يعتد بالإنسانية ، فإن هذه الحرية حرية مستقلة ، تحمل فى ذاتها مبرر وجودها ، « ولهذا لا يصح أن يثير الكاتب فى قارئه انفعالات الرهبة أو الأطماع ، أو الغضب ، أوحب الذات ، أو الضغينة ، والأهواء التى يظل القارئ معها ذا إرادة سلبية »[٣٤] .

فإذا ارتاب القارئ فى أن الكاتب إنما يكتب ما كتب من أهوائه ، ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، ويدخل العمل الأدبى فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية[٣٥] .

لذلك فبالرغم من أن الأدب شيء ، والأخلاق شيء آخر ، فإننا نرى فى أعماق فرائض الفن ، فرائض الخلق ، ومن هنا يصبح العمل الأدبى تقديما خياليا للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية[٣٦] .

وإن هذا ما نلمحه فى رأى واحد من خبراء « الديانة الأدبية » – على حد قول « ماثيو آرنولد » – إنه « الكونت ليو تولو ستوى » فى روايته : « أنا كارنينا » (Anna karnine) ، إذ قال :

---

(٣٣) د . منصور عبد الرحمن : معايير الحكم الجمالى : ١٦٢ .
وانظر للدكتور زكى نجيب محمود : فلسفة وفن : ٤٠٠
(٣٤) د . غنيمى هلال : فى النقد التطبيقى والمقارن ص ٧٣ .
(٣٥) السابق : ص ٧٣ .
(٣٦) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ص ٦٦ .

الحياة متطورة ، وإننا معشر رجال الأدب نقوم بالدور الرئيسي في هذا التطور ، وإن وظيفتنا نحن معشر الفنانين والشعراء هي أن نثقف العالم ، ولكي يحال بيني وبين إبراز هذا السؤال ، « ما عساي أكون ، وما الذي يتعين عليّ أن أعلمه للناس ؟ – ولقد أوضح لي البعض أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنان والشاعر يعلمان الناس دون أن يدركا الكيفية التي يعلمان بها ، ولقد قرَّ في ذهن الناس أنني شاعر عظيم ، ونتيجة لهذا كان من الطبيعي أن آخذ بهذه النظرية ، أنا الفنان الشاعر أكتب ، وأعلم دون أن أعلم أنا نفسي ماذا أعلم ، نلت المجد ، وبالتالي كان ما أعلمه غاية في الجودة ، هذا الإيمان بأهمية الشعر وبتطور الحياة ، كان ديناً ، وكنت أحد كهنته[٣٧] .

لذلك فإن تجاهل عالم الأخلاق للشاعر ، إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أن عالم الأخلاق هذا غير مؤهل لدراسة موضوعه ، إذ إن الشعراء وحدهم ، وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الأخلاق ، الشيء الذي نادى به (شيللي) مرارا ، فيما حدثنا عنه « أيفور ريتشاردز » . وبمعنى آخر :

« إن قيمة العمل الأدبي وجماله لا تكمن في اتباع القواعد المجردة ، والقوانين العامة للسلوك ، وإننا لن نستطيع أن نفهم ماهية القيمة ، ولا أن ندرك أي التجارب أقوم من غيرها طالما ظل تفكيرنا في حدود هذه المجردات مثل الفضائل ، والرذائل – إن القيمة تكمن في الواقع في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التي تتألف منها الاستجابة والموقف ، والفنان من حيث هو فنان لا يهتم بالتعميمات لأنه يعلم عن طريق التجربة أن التعميمات تعوزها الدقة ، ولا تستطيع التمييز بين القيمة وعدمها[٣٨] .

كل ذلك نقوله مؤكدين عبارة « بودلير » التي يقول فيها : « الأخلاق لا تدخل في الفن على أساس أنها غاية ، وإنما تمتزج فيه كما تمتزج بالحياة نفسها[٣٩] .

---

(٣٧) أماثيو آرنولد : مقالات في النقد الأدبي ص ١٩٣/ ١٩٤ .

(٣٨) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي : ١٠٧ .

(٣٩) عن روز غريب : النقد الجمالي : ٦٥ .

ولقد كشف لنا « جيروم ستولنيتز » – مستعينا بكلام « ستاركى » عن « بودلير » ، كشف لنا عن معنى ذلك بقوله :

« إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر وسوء الخلق ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكى يبين لنا مدى قبحه ، فمجموعة قصائد « بودلير » المسماة« أزهار الشر » (Les Fleurs du mal) حافلة بأوصاف لسلوك جنسى لا يليق ذكره ، وقد حوكم بودلير ، وأدين بسببها فى عام ١٨٥٧ ، غير أن مكانته بوصفه شاعراً أخذت تتزايد بعد ذلك لأن « كل ما أراده كان التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التى يتعرض لها الإنسان ، وحزنه على البؤس الذى تؤدى إليه وضاعته » – ولذلك هتف « بودلير » قائلا :

« إن الكتاب ينبغى أن يحكم عليه ككل ، وعندئذ سيُسْفر عن أخلاقية هائلة »[٤٠] .

وعلى هذا فإن راق للبعض أن يتهم جماعة الفنانين بأنهم فى معظم الأحيان لا واقعيون ، ولا أخلاقيون ، أو لا عقليون لمجرد أنهم يقدمون لنا الأشياء فى صور لا تتفق مع عاداتنا الإدراكية والوجدانية والنزوعية ، فربما كان فى استطاعتنا أن نرد عليهم بقولنا :

إن الأعمال الفنية ليست نُسخًا تمثل أشياء عادية نعرفها فى حياتنا العملية ، وإنما هى موضوعات فريدة محملة بمعان خاصة ينقلها إلينا الفنان بطريقته الخاصة ، وإذا كان هؤلاء يخلطون بين الفن والأخلاق ويمزجون الموضوع الفنى بالموضوع الخلقى ، فإننا نستطيع أن نرد عليهم قائلين : إن القتلة ، واللصوص ، والزناة ، والأشرار هم فى نظر الأخلاق موجودات غير صالحة ، لابد من أن تلقى جزاءها ، ولكنهم فى نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أعنى موجودات تعسة قادتها الظروف أو الملابسات إلى ارتكاب الجريمة دون أن تكون الفعلة الإجرامية التى أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها ،

(٤٠) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى – ترجمة د . فؤاد زكريا ص ٥٣٩ .

ومن هنا فإن الرأى العام لا يرى الشيء إلا فى ضوء علاقاته المتشابكة ، أوصلاته المتعددة ، فى حين أن الإدراك الفنى لا يرى الشيء إلا بوصفه موضوعاً خاصا ، له كيانه الذاتى ومعناه الخاص[٤١] .

معنى ذلك أننا ينبغى ألاّ ننكر الخير الكامن فى التجربة الجمالية ، وربما رأينا « أفلاطون » ، « وتولوستوى » قد أفرطا فى تأكيد سيطرة الأخلاق على الحياة مما يمكن أن يحرم التجربة ثراءها وحيويتها ، إلا أن محاولة إعفاء الفن والتجربة الجمالية من كل إشراف أخلاق ، إنما هى ببساطة استبدال تعصب بتعصب آخر .

هذا – وينتهى أفلاطون فى نظرته الجمالية إلى القول بأن رؤية الفنان للحقيقة ، وحبه لها شرط أساسى ليتوفر الجمال فى عمله الفنى ، وأنها أساس الصدق فى تعبيره بالمحاكاة ، « ومهما تكن المسافة التى تفصل أنواع الجمال الأرضى عن الجمال الحق ، فإن الذين عاينوا بريقه فى وهج لا مثيل له بين باقى المثل فى عالم يسمو على الأرض ، أولئك هم وحدهم الذين يمكنهم معرفة أنواع الجمال الأرضى ، التى ليست سوى تقليد باهت مشوّه له »[٤٢] .

وجدير بالذكر أن أفلاطون فى محاورته المعروفة « سيمبوزيم » أضفى على القيمة الجمالية أو الاستطيقية عنصرا أخلاقيا ، فكما كشف عن العلاقة بين الجمال والإيروس أبرز الصلة بين الجمال والخير .

فالجمال عنده جمال الحق ، أو جمال الخير ، وقد تناول هذه الفكرة ذاتها بالتحليل فى محاورة « المأدبة » حيث تأمل الجمال بوصفه ماهية ثابتة مطلقة أزلية[٤٣] ، كما سبق أن قلنا .

---

(٤١) الدكتور زكريا ابراهيم : مشكلة الفن : ٢١٦

(٤٢) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٢٣ (والقول للأستاذ ب . م شول) .

(٤٣) الدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى عند الصوفية ص ١٠٠/ ١٠١ عن مرجعه :
Plato: The symposium Trans by. w. Hamilton- The Penguin Classics, First puplished (1957) وانظر علم الجمال لدنيس هويسمان ص ١١٧/ ١١٨ .

ولقد كان أفلاطون فى ذلك حاذياً حذو « سقراط » ، ثم إنه فى محاورتيه « ثايدروس » ، و «ڤايدروس»، وفى كتابه « الجمهورية » يعقد صلة وثيقة بين الأخلاق ، وفلسفة « ما بعد الطبيعة » ، فالتقابل بين العالم المحسوس ، والعالم المعقول ، أو بين المادة والصورة ، وهو تقابل ميتافيزيقى ، أصبح عند أفلاطون تقابلاً فى القيم ، بمعنى أن المادة أصبحت عنده مبدأ لكل ما هو شر ووضيع ، والعقل هو الأساس لكل ما هو خير ورفيع ، كما أن علة التسليم بما هو حق راجعة إلى أن الحقيقة لا تتعدد ، إن كل ما هو خير يصدر فى نهاية الأمر عن « الله » والسعادة الحقة لا وجود لها إلا فى العالم المعقول الذى هو عالم المثل ، والجمال وحده هو الذى يخلع على العلم بالمحسوسات صورة الخير ، والقيمة الخلقية ، وبهذا يمكننا من أن نلمح فيه قبساً من العالم العلوى الذى وراءه ، أى العالم المعقول[٤٤] .

ومن هنا كانت الألوهية فى فلسفة « أفلاطون » غير منفصلة قط عن الحياة ، فهى تتغلغل فى جميع مواقعها وتظهرها ، وعلى هذه الصورة تنتهى السياسة الأفلاطونية بحكومة إلهية صارمة لجمهوريته الفاضلة[٤٥] .

ولقد أفضى هذا المذهب الأفلاطونى إلى ما يسمى بالوحدة الجامعة بين الجمال والخير ، أو بين الأحكام الأستطيقية ، والأحكام الأخلاقية ولقد أكد هذا التصور كثير من فلاسفة القرن التاسع عشر ، – كما قلنا – إلا أن العلاقة يمكن التمييز بينها من حيث الخصائص ونوعية القيمة فى كل من طرفيها .

فالأحكام الجمالية إيجابية ، بمعنى أن الجمال بوصفه قيمة إيجابية واقعية ذات صفة موضوعية يبدو شعورا بحضور ما هو جميل ، أو شعورا بغيابه – فيما هو قبيح .

أما الأحكام الأخلاقية ، فإنها سلبية ، بمعنى أنها تهدف إلى تحاشى ما هو شر سعيا وراء الخير ، وهذا هو الفارق الأساسى بين هذين النسقين من الأحكام

---

(٤٤)،(٤٥) ألبير ريفو : الفلسفة اليونانية ص ١٤٥ .

من حيث القيمة ويضاف إلى هذا الفرق خاصية أخرى مرتبطة بالمنفعة ، بمعنى أن الأحكام الاستطيقية تؤسس على التجربة المباشرة ، ولا تبنى بشكل واع على فكرة المنفعة النهائية التى يتضمنها موضوع التجربة ، أما الأحكام الأخلاقية فإنها تؤسس عندما تكون إيجابية ، على الوعى بالمنافع التى تشتمل عليها ، وإذا كانت كل القيم استطيقية بمعنى من المعانى ، فيترتب على ذلك أن القيم الأخلاقية تبدو ذات طابع استطيقى(٤٦) .

إن هذا التصور الأفلاطونى فى تمثله الجمال مرتبطاً بقيمة أخلاقية نراه الطابع الفلسفى للأفلاطونية المحدثة ، « فأبرقلس » [٤٨٥] نظر إلى الجمال بوصفه « القوة التى يدعو بها الإله جميع الكائنات إليه بعد صدورها عنه ، وهو الذى يربط جميع الكائنات بعلتها »(٤٧) .

وقصارى القول أن نظرية أفلاطون فى المثل ، أو الإلهام ، أو العبقرية ، جعلته يفترض وجود مثال خارجى للجمال ، وتصبح الأشياء فى حقيقة جمالها شبيهة بالمثال ، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال ، والعمل الفنى نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال ، فهو إذن شبيه بالشبيه - كما قلنا سابقا - والجمال فى المثال جمال مطلق ، كما أن الجمال فى الأشياء جمال نسبى ، ثم إن الجمال ، أو الجمال المثالى مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل ويختار عناصره من الأشياء الطبيعية ، ويؤلف منها وحدة غاية فى الجمال بحسب هذا المفهوم ، لذلك كان الفن عنده اكتشافا « يبحث عن الانسجام وعن العظمة التى تكمن فى أعماق وجودنا السابق »(٤٨) .

إن مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحى ، والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا ، وهو العالم المعقول ، وكأنما الأثر الفنى يستمد جماله من مشاركته فى مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتحدد

---

(٤٦) انظر للدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ص ٤١ (ط ٣) - وللدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى ١٠٢/ ١٠٣ .

(٤٧) أفلاطون/ فايدروس : ترجمة د . أميرة مطر ص ٧٩

(٤٨) علم الجمال هويسمان : ٢٢ .

بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها ، وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان يصدر فى فنه عن مصدر موضوعى معقول ، أو موضوعى مثالى ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص[٤٩] .

ومن أجل ذلك ، فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين ، وهؤلاء يرون أن الفن إنتاج موضوعى ، وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفنى تأتى فى الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى يمكن أن تحدد أساسا موضوعيا للحكم الجمالى ، إذ إن الحكم عند الموضوعيين - فيما ذهب اليه الدكتور محمد أبو ريان - يفترض أن يكون واحداً عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين ، وأساس موضوعية الحكم الجمالى عند أفلاطون ، أوسمة الجمال التى تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته ، إنما تستمد أصولها من مثال واحد فى العالم المعقول ، هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، على أساس أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية ، لأن الجمال الحسِّى يصدر عن مثل أعلى فى العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس[٥٠] .

معنى ذلك أن للقيم الجمالية التى توجه نشاط الإنسان وجوداً موضوعيا مستقلاً عن وجود الإنسان الذى يحكم بمقتضاها ، فحكمنا على شيء بالجمال يرجع إلى صفات ثابتة محددة موجودة فى الشيء الجميل على نحو ما توجد المعادن النفسية سلفا فى باطن الأرض ، إن مثالاً للجمال هو السبب فى جمال كل الأشياء الجميلة ، وعلى ذلك فإن الإنسان عند حكمه بالجمال ، إنما يكشف ما هو موجود .

ويلخص الدكتور عز الدين إسماعيل النزعة الموضوعية فى فهم « أفلاطون » الجمال بقوله :

« نزع أفلاطون نزعة مثالية فى فهم الجمال ، ففى الأشياء جمال ، وهو

---

(٤٩) الدكتور محمد أبو ريان : فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة (ط ٣) ص ١٤ .

(٥٠) السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

جمال نسبي بالقياس إلى مثال الجمال ، وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال ، وبعبارة واحدة نستطيع أن نلخص الفهم الأفلاطوني الموضوعي للجمال في أنه كان تجريديا ، مثاليا وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل ، لذلك يمكن القول بأن التأملات اليونانية للجمال ارتبطت ارتباطا وثيقا بالميتا فيزيقا »[٥١] .

ومجمل القول أننا واجدون في جمهورية أفلاطون أول نظرية فلسفية ربطت الفن بالأخلاق ، وهو قيمة من القيم الأساسية التي توجه النشاط الإنساني ، ثم إن جوهر نظرية أفلاطون في المعرفة والوجود بوجه عام هو الأخلاق ، لذلك شبع الصدق الفني عنده دوما بالمدلول الأخلاقي ، الذي سيطر على تفكيره ، لذلك كثر كلامه عن وظيفة الفن الأخلاقية ، أكثر من كلامه عن طبيعة الفن نفسه ، الذي لا يعدو أن يكون - على حد قوله - نوعا من الإدراك الباطني ، بمعنى « إنه الجمال الذي يطلق الروح من إسارها لتتطلع إلى الحقيقة بكل روعتها ، وجمالها .. إنه صحوة للقوى الكامنة في النفس الإنسانية تمكن صاحبها من رؤية الحق »[٥٢] .

ومما يجدر ذكره - وكما سبق أن أشرنا - أن أفلاطون قد تنبه إلى أن هناك فرقاً بين الفن ، والأصل ، إذ إن الرسم ، وكل أشكال المحاكاة ، أعمالها بعيدة عن الحقيقة ، « وهذه أول شرارة انبعثت في التفكير الفني في ميدان الاختلاف بين الفن والنموذج »[٥٣] .

وهذا يعني أن نظرة أفلاطون إلى الفن ، إذا كانت قد بنيت على أساس أنه نسخة للنسخة ، أو تقليد للتقليد ، فإنه من ناحية أخرى لم يكن يعني هذا وحسب ، بل إنه وعلى حد قول « هربرت ريد » H. Read -[٥٤] : « قد أدرك بوضوح الطبيعة غير العقلانية في الفن ، على أساس أن النسخة الفنية

(٥١) الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية (ط ٣) ص ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠ .
(٥٢) فيدروس : فقرة ٢٥٦ .
(٥٣) د . سهير القلماوي : انظر فن الأدب (المحاكاة) ص ٨٤ .
(٥٤) هربرت ريد : الفن والمجتمع - ترجمة فارس متري ص ١٤٥ .

(المطابقة) هى النتيجة المتشابهة فى ميدان « آخر » من الحقيقة » .

وهذا المفهوم لدى أفلاطون لم يقم على أساس أن الفنان يدخل وجهات نظره على الواقع الخارجى فى داخل عمله ، وإنما على أساس أنه بنقله ما يتراءى له « يشوه » ما يشد انتباهه ، ويشاهده ، بما يبعده عن المثل ، ولقد صدق الناقد الإيطالى « كروتشيه » Croce عندما قال : « من الصواب أن أفلاطون لحظ أن المحاكاة تقف عند الأشياء الطبيعية ، عند الصورة ، ولا تصل إلى المفهوم والحقيقة المنطقية »(٥٥) .

لذلك غدا الشعر عنده — فى مرحلة من مراحل تفكيره كما رأينا — شيئا تافهاً ، لا يستطيع أن يفيد الحياة ، لأنه لا يوصل إلى هدفها ، وهو معرفة الحقيقة ، وهو يريد أناساً يبحثون عن الحقيقة ، ويسيطر على حياتهم العقل ، يريد « شعبا خير ما فى عناصر الروح عنده ما يستند إلى القياس والحساب »(٥٦) ، أى ما يثبت أمام العقل .

ومن هنا كانت الفلسفة أفضل عند أفلاطون ، لأنها تبحث عن الحقيقة دون خداع كما يفعل الشعر ، إذ إنه يزعم أنه يجلوها لنا ، وإن كان يغتفر له — أى الشعر — بعض الشىء ، لأنه يحض على اتباع الفضيلة والخير ، بعرض صورهما ، يقول فى كتاب القوانين :

« إن المأساة تقلد أحسن ما فى الناس وأنبله ، وشعراء المأساة كمشرعى القوانين يسدون إلى المجتمع أنبل الخدمات لأنهم جميعا يهدفون إلى غاية واحدة »(٥٧) .

معنى ذلك أن الشعر عنده كالقانون ، يضبط سلوك الناس ، ويعاونهم على فعل الخير ، بدعوتهم لتقليد هؤلاء الذين مجدهم الشعر من أبطال ، أو قدسهم من آلهة .

---

(55) Croce : Aesthetic : p 159

(٥٦) كتاب الجمهورية فقرة ٣٠٦ .

(٥٧) كتاب القوانين : فقرة ٨١٧ .

ثانيا – الاتجاه الجمالى عند « أرسطو » [٣٨٤ – ٣٢٢ ق . م] :

وإذا ذهبنا إلى « أرسطو » وجدناه يقسم المعارف البشرية إلى أنواع ثلاثة : المعارف النظرية ، والمعارف العملية ، والمعارف الفنية ، ولم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية ، بل كان يقول : إن غاية الفن تتمثل بالضرورة فى شىء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الإرادة نفسها ، وفى الفعل الباطن للفاعل نفسه ، وتبعا لذلك فقد ارتأى لأرسطو أن موضوع المعرفة الفنية إنما هو ما يمكن أن يكون على خير ما هو عليه – أى ما يتوقف على الإرادة بوجه من الوجوه[1] .

وبهذه الرؤية لم يستطع « أرسطو » أن يتحرر تماما من مثالية أستاذه أفلاطون ، فقد أخذ عنه رأيه فى المحاكاة . إذ يراها « أمراً فطريا موجودا للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة ، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع »[2] .

وهو – أى أرسطو – إذ يأخذ برأى أستاذه ، يحدد المحاكاة فى إطار فلسفة الفن ، فالفنان من وجهة نظره لا ينبغى له أن يتقيد بالنقل الحرفى الواقعى ، فيصبح مقلدا ، وفى التقليد (Copy) ، لا فرق بين الأصل والنتاج ، وإنما عليه أن يحاكى الأشياء على النحو الذى يجب أن تكون عليه مما يستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والنتاج ، يقول :

وإذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة ، فقد يمكن أن يجاب بأن

(١) آزقلد/كولنة : المدخل إلى الفلسفة .

(٢) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر/ تحقيق وترجمة د . شكرى عياد ص ٣٦/ ٣٧ .

لم يكن أرسطو أول من ابتدع كلمة محاكاة ، فقد كانت اللفظة شائعة على أفواه الناس فى بلاد اليونان ، كما استعملها أفلاطون وغيره من قبله ولكن أرسطو نفث فيها روحاً ومعنى جديداً ، بعد أن كان أفلاطون يقصد بها التقليد الصرف والواقع الخالص . انظر هامش (٢) ص ٥٧ من كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر للوليد بن رشد) .

الشاعر إنما مثل الأشياء « كما ينبغي أن تكون » – كما كان « سوفوكليس » يقول : « إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا » ، وعمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة »[٣] .

معنى هذا أن الأدب يعالج المحتمل أكثر مما يتعلق بالواقعي – كما وقع – وإذا حدثنا الشعر عن أشياء ليست صحيحة كل الصحة ، فمن الممكن تفسير هذه الأشياء تفسيراً رمزيا بوصفها طرائق للتعبير عن حقائق عامة مستكنّة ، أو تصويراً مقبولاً لأشياء كان من الممكن أن تحدث .

معنى هذا أيضا أن تصبح كلمة « التقليد » فى الشعر عند « أرسطو » مطابقة لما ندعوه اليوم « بالصنعة » أو المهارة الفنية ، وبوساطتها يستطيع الشاعر أن يصل فى النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالى بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان ، إذ إن لفظ المحاكاة « يعد وصفا للرابطة التى تصل بين التنبه الشعرى ، وبين اللغة » – كما يقول « أبركرومبى »[٤] .

وفى إطار هذا التصور لا يأبه « أرسطو » فى جمال العمل الأدبى بسطوح الأشياء ومظاهرها الخارجية ، ففى العمل الأدبى الذى لا يدخله سوى التقليد الخالص نجد المظهر الخارجى للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته ، « بينما لا نجد العالم الخارجى كما يبدو موضوعيا فى المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود ، وتجربته ، وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقا فى الكم بقدر ما هو فرق فى الكيف ، إذ إن العمل الأدبى نتاج الروح الإنسانية ، وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد لقيم إنسانية معنية ، الشيء الذى لا نجده فى « التقليد الصرف » ، وإذا كانت تجربة الشاعر شخصية ، إلا أنها لا تتعلق بذاته الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ،

(٣) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص ١٤٤/ ٦٤ – ويعد كتاب الشعر من صميم علم الجمال الأدبى بخاصة . وعلى هذا القياس نرى الفيلسوف الأمريكى (جون ديوى) يعرف القيمة بأنها ليست ما نرغب فيه فعلاً ، ولكن ما ينبغى لنا أن نرغب فيه .

(٤) لاسل أبركرومبى : قواعد النقد الأدبى ص ٩٧ .

إنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولاً إنسانيا عاما ، لأن الشاعر حينما يكتب إنما يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنسانى كلى فيها ، أى ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء[٥] .

ومن هنا فالحاسة الجمالية تكمل وتغنى بالتجديد ، وبالخلق الفنى الذى فيه تجتهد حتى تغنى المعانى الإنسانية بمحاولة سيطرة الإنسان على ما ينال من وجوده ، ويحد من سلطانه ، « وإذا كان مصدر الأدب – بوصفه فنا جميلاً – هو ذات الفنان الذى يبدأ من الواقع ليعيه وعيا ذا دلالة ذاتية ، غايتها تملك الوجود ، والسيطرة عليه ، فان الإنتاج الأدبى يصبح أكثر أصالة ، كلما امتدت جذور الوعى فى هذا الواقع كى يدل على موقفه منه ، وكفاحه ضده ، ولا يمكن أن يمارس النشاط « الجمالى » إلا من خلال هذه الحدود التى يريد الكاتب الانطلاق منها بوصفها خصائص مميزة لإدراكه ، ومعالم محددة لموقفه ، ومادة عينية تتراءى منها مثاليته التى يقصد إلى تحقيقها دون أن يصرح بها ، فذاتية الفنان إنسانية فى مصدرها ، وموضوعية فى مغزاها »[٦] .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فالفنان مطالب بأن يتحرى النماذج الكاملة ، والتصويرات المثالية ، التى لا تقع تحت بصره فى الواقع ، وإنما يكون وجودها فى عالم المعقولات ، وفى هذا يلتقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى فيما أشار إليه أرسطو حين لحظ حب الإنسان رؤية الأشياء « مصورة » محكمة التصوير حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، يقول أرسطو :

« فإننا « نلتذ » بالنظر إلى « الصور » الدقيقة البالغة للأشياء التى نتألم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة ، والجثث الميتة »[٧] .

وهذه المقولة مهمة جداً ، وتستمد أهميتها إلى حد كبير من ارتباطها بقضية

(٥) كولردج/ ص ٧٠ – مع ملاحظة أن كولردج يلتقى مع أرسطو فى مفهوم المحاكاة ويبنى على هذا المفهوم تصوره عملية الإبداع الفنى فى الأدب .

(٦) د . غنيمى هلال : فى النقد التطبيقى والمقارن ١٠٠ .

(٧) الشعر لأرسطو ص ٣٦ .

القبح أو الشر ، وعلاقة ذلك بمفهوم « الجمال » عند « أرسطو » ، فالقبح أو الشر يمكن أن يجتمعا كثيرا فى القصائد – ولم لا .. ؟ ، وقد اجتمعا فى الطبيعة والحياة ، « بل لقد كان القبح نفسه ، وهو نقيض الجمال موضوعا للفنون الجميلة من شعر ، وتمثيل ، وتصوير ، فلم نستغرب مجيئه فى ذلك المعرض ، ولا يمنعنا القبح أو الشر الذى يمثله الممثل ، أو يصوره المصور ، أو يصفه الشاعر من أن نعرف فيه مزية الأداء الجيد الجميل »[٨] .

وفى مقام الاستدلال على ذلك تسوق ما رواه الأستاذ « العقاد » نفسه عن « ليونارد دافنشى » المصور الباحث العظيم ، إذ كان « دافنشى » يتصيد المتسوّلة القباح فى معارفهم ، وأجسامهم ، فيسقيهم الخمر ، ويقص عليهم النوادر المضحكة ليغربوا فى الضحك ، ويلمح على وجوههم المنكرة سرور البشاعة المخيف ، فيلتقطه لتوّه ، ويسجله فى كناشته ، وهو سعيد بتصويره « الجميل » لذلك المنظر « القبيح » .

ومن ثمّ يرى الأستاذ العقاد : أن شعار الفنون يدلنا على أن كل ما يؤدى أداءً جميلاً هو موضوع صالح للعلم ، والريشة ، والمعزف ، وعلى هذا يعطينا الشاعر جمالاً حين يعطينا الميتة فى قصيد جيد الوصف والأداء ، ويفعل الممثل شيئا حسنا حين يتقن تمثيل الدناءة ، والغدْر ، والإثم ، والرذائل الشائنة لمن يقترفها من الناس . لذلك فإذا قلنا : إن البركان جميل ، فنحن لا نقول : إنّ الجمال فيه معزول عن الشر فى السبب والمظهر . فلو أمنا شره لخلص جماله لنا ، وطابت لنا رؤيته بغير تنغيص[٩] .

وربما كانت مسألة الشر أيضا مسألة أفراد ، وأوقات ، لا مسألة عموم ودوام ، فما يكون شرا لهذا يكون خيراً لذاك ، وما يتقى شره فى زمن ، قد يطلب خيره فى زمن سواه ، فهو ليس بالقبيح على إطلاقه ، ومادام الأمر

(٨) الأستاذ العقاد : ساعات بين الكتب (ط ١٩٤٠) ص ٣٢١/٣٢٢ .
(٩) ساعات بين الكتب للأستاذ العقاد : ٣٢١ ، ٣٢٢ .

كذلك فلا تناقض بينه وبين الجمال ، ولا حرج على الفنان أن يوجه إليه ملكة الفن الجميل[١٠] .

فقد تتجلى ملكة الفن الجميل فى سهولة ويسر على أسارير وجه مريض ، أو قسمات سحنة خبيثة ، أو فى كل ما هو مشوه ذابل أو عليل ، بينما هى قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة فى القسمات المنظمة ، والأسارير السوّية .. « ولما كانت قوة الطابع هى الأصل فى مجال الفنّ ، فإننا نلحظ فى كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود فى الطبيعة زاد جماله فى الفن – لذلك فليس من قبيح فى الفن سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، والفنان الخليق بهذا الاسم يرى أن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان كل حقيقة خارجية بشجاعة ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ما يكمن وراءها من حقيقة باطنة ، وكأنهما تقرآن فى كتاب مفتوح »[١١] .

ثم إننا ينبغى ألاّ ننسى أن الانسجام ، والتوازن ، والتناسب مصادر من مصادر الجمال الكامن فى الصور والأشكال المشوهة أصلاً ، أو القبيحة أساسا ، « فالجمال الحقيقى قد يحاول الفنان أن يبرزه عن طريق تصوير هذا التشوه الدميم ، أو ذاك القبح الموجود فى الصور والأشكال ، ولكن لابد للفنان حينذاك من أن يدخل فى هذا التشوه ما لو فقد لاستحالت الحياة والحركة ، أعنى التوزان ، والتناسب ، وعندئذ ندرك الاتساق وراء الاضطراب ، والانسجام وراء الشذوذ ، والواقع وراء الخيال ، والطبيعة وراء التقليد »[١٢] .

معنى ذلك أن الجمال يوجد مع التناسب ، كما يوجد فى غير التناسب ، والجامع بين الجمالين هو حرية الحركة فى كلتا الحالين . فجمال الأحدب مثلا الذى يصوره أو ينحته فنان كبير ، أى جمال القبح ، هو الانسجام الكامن وراء

---

(١٠) انظر لعبد الحى دياب : عباس محمود العقاد ناقداً : ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

(١١) عن « رودان » المثال الفرنسى : انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا ابراهيم : ٦١ ، ٦٢ .

(١٢) جويو (جان مارى) : انظر مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ٤٠ ، وانظر « للعقاد » : مراجعات فى الآداب والفنون (ط ١٩٢٥) : ٦٤ ، ٦٥ .

الاضطراب ، أعنى الحياة التى تحقق النظام فى قلب الفوضى[١٣] .

فنحن مثلاً إذا نظرنا إلى كلب الصيد الأعجف المعقوف الهزيل لما رأينا فيه تناسباً ، ولكنه يعطينا الحركة الخفيفة الموزونة فى تركيبه هذا ، فهو جميل إذن[١٤] .

كما أنه لا تناسب فى شكل الزرافة بالقياس إلى غيرها من الحيوان ، ولكننا إذا تصورناها كالحصان ، أو كالأسد ، تصورنا عائقا لها من تدبير أمرها ، وتناول طعامها من فوق رأسها ، ومن تحت قدميها ، وهذا العائق يناقض شعور الجمال ، فإذا زال لم يكن بيننا وبين الشعور بجمال الزرافة عائق من المقابلة بين شكلها وأشكال غيرها من الحيوان[١٥] .

ويرى « جون مارى جويو » [١٨٥٤ – ١٨٨٨] ، أن تقليد الدمامة فى الفن الإنسانى ليس إلا وسيلة ضرورية أو أداة لابد منها ، ذلك لأننا نشعر شعورا غامضاً بأن الدمامة لم توجد لتعيش وتبقى ، وإذا كنا نتحملها فى الآثار الفنية ، فلأن هذه الآثار خيالات لا قرار لها ، ولا ثبات ، ولأننا من جهة أخرى نظل نرى القاعدة وراء الاستثناء ، والقانون وراء الشذوذ[١٦] .

قصارى القول أن بعض القبح ضرورى للفن ، وتبدو ضرورته فى بعض الأحيان فى أنه شرط من شروط الحياة ، « وما أشبهه بتلك التجعدات التى يفرضها السائحون فى المناطق السياحية القطبية على وجوههم بإرادتهم إنعاشا لعضلاتهم ، ومنعا لتقاطيعهم من أن تتجمد من البرد ، وحين أشهد درامة ما ، فلا بد أن أقع لدى أبطالها على شىء من عيوبى ، بل بشاعتى حتى أعتقد بوجود هؤلاء الأبطال ، فليس المهم أن تبدو الشخصية الخيالية جميلة أو بشعة ، وإنما المهم أن تبدو موجودة ، فليست الأمور الخيالية فنية فى ذاتها وبذاتها »[١٧] .

(١٣) انظر مسائل فلسفة الفن المعاصرة : هامش ٤١ (والعبارة لسنولى برودوم) .

(١٤) الأستاذ العقاد : هذه الشجرة (القاهرة ١٩٤٥) : ٣٥ – ٥٠ .

(١٥) السابق : ص ٣٥ – ٥٠ .

(١٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ٤١ .

(١٧) السابق ص ٤٠ .

معنى ذلك أن الغاية الحقيقية للفن هى الحياة ، والواقع ، بما فيها من خير وشر ، وحسن وقبيح ، إلا أن الفن يتخطى بنظرته الدقيقة والباطنة هذا القبح أو ذاك إلى الحقيقة التى خلفه ، فيمحى القبح أمام الحقيقة ، فليست محاكاة القبح إذن إلا محاكاة للجمال ، أى للنظام الكونى العام ، والتقليد بوجه عام يميل إلى أن يندمج فى الحياة ، وجملة القول :

« إن غاية الفن هى الحياة ، وإن الفنان عندما يقلد ، فإنه يفعل ذلك ليوهمنا بأنه لا يقلد »[١٨] .

ولننظر – كما يقول « جويو » إلى تمثال « الليل » « لميشيل أنجلو » .. ألا نحس أن هذه المرأة فى صورة هذا التمثال قد خلقت للحياة ؟ .. بلى ، وما أعمق هذه العبارة التى كتبها أحد الشعراء فى قاعدة التمثال : « إنها نائمة » ، إن الفن هو المثل الأعلى للإنسانية نام على صخرة النحات أو خشبة المصورة دون أن يتاح له يوماً أن ينهض أو يسير[١٩] .

ونعود فنقول : إن معنى ذلك كله أن الفن من وجهة نظر أرسطو ومن لف لفه لا يختار موضوعات أو حقائق بعينها ، بل إن كل الموضوعات صالحة لأن تقع فى دائرته ، ثم إن الفن لا يصور الحقيقة الواقعة كما هى ، فهذه مهمة المنطق والعلم ، وإنما يعنى بتصوير الحقيقة ممكنة الوقوع ، فالفنان يرغب فى أن يهب لنظراته مزيدا من الاحتمال لعجزه عن أن يهب لها الواقع ذاته ، وهنا يدخل الخيال خلسة ، وتكون إمكانات الفنان فى سبيل تحقيق هذا كله ، الخيال والحس ، والانفعال ، بفضل ما يلجأ إليه من وسائل صنعية تؤثر فى النفس تأثيرا مباشرا ، وفى إطار الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالى يصلح بديلاً لعالم الوجود الواقعى ، وحينئذ نستطيع بوساطة الفن أن نخلق فى آفاق سامية يمكن أن تتحقق فيها قيم الجمال والخير على السواء ، على أساس أنه لا يوجد شيء فى الدنيا هو شر فى ذاته ولذاته كما سبق القول ، وإذا

---

(١٨) ، (١٩) السابق ص ٤٠

كان الفن يتخذ الشر أو القبح موضوعاً جمالياً له ، فإنه لا يحاول تجميل القبيح بقدر ما يخدم المبادئ التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل .

ويقرب من هذا المعنى قول ت.س.اليوت : « ليست مهمة الشاعر أن يحصل على عالم جميل يتعامل معه ، ولكن مهمته كامنة فى قدرته الحقيقية على رؤية ما تحت الجمال والقبح . أن يرى الملل والرعب والعظمة »[٢٠] .

ونتيجة لذلك كله ، ليس فى استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة (جمالاً فنيا) يكون هو الأصل فى كل إنتاج استطيقى ، وإنما لابد أن نعترف بأن « الفن » هو الذى يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة من خلال طبيعته هو . إذ إنه قادر على رؤية ما تحتها مخبأ .

من هنا كان للفن حقيقة عميقة الجذور فى الوجود الواقعى ، لأنه ليس خيالاً يتم فى فراغ ، وإنما يرتبط الخيال فيه بالواقع ، وعلى أساس هذا الارتباط يمكن أن يتصف الفن بالصدق أو بالكذب ، فكلما كانت رؤية الفنان أوضح فى معايشته الانفعالية ، وتعبيره عن صداها فى نفسه أصدق ، زادت القيمة الجمالية للعمل الفنى مما يزيد فى تأثيره . وبهذا يكون الفنان من وجهة نظر « أرسطو » أكثر طموحا وتطلعا إلى المستقبل من خلال فنه ، وبذلك يكون العمل الفنى محصلة كل تجارب القصيدة الماضية والممكنة ، وهذه الرؤية تخالف رؤية « أفلاطون » إذ إن الارتباط بالواقع ، والاقتراب منه هو محك الصدق فى الفن عنده ، أما « أرسطو » فقد رأيناه يطالب الفنان بأن يبدأ من حيث ينتهى الواقع مضيفا إليه ما يجعله واقعاً جديدا سمته الفن ، والجمال ، ويصبح الجمال حينئذ كامنا فى الصورة الجديدة بصرف النظر عن حقيقة الموضوع قبل تشكيله فى النفس ، سواء أكان خيرا عظيما أم شرا منفّراً مخيفا ، وهذا هو جوهر الصدق فى الفن ، الذى يختلف عن معنى الصدق وجوهره فى العلم ، والواقع الحقيقى .

(20) The use of poetry and the use of criticism p. 106

ولذلك يفسر الصدق فى العلم بأنه مجرد صدق الإخبار عن الحقيقة أما الصدق فى الفن ، فهو إخلاص الفنان للحقيقة ، صدق الرؤية كما تراها نفسه بأمانة ودقة ، ومن أجل ذلك كان الفن نوعاً من اللغة يحيى بها الفنان خبرته الجمالية ، وينقلها إلى الغير ، ولذلك غدا من أهم سبل الاتصال وأكثرها فعالية وتأثيرا ، وهذا كله ما دفع بالفلاسفة وعلماء الجمال إلى السؤال عن قيمة الجمال ، وهل يكون له اتصال بالحق ؟ — والإجابة للدكتورة أميرة حلمى مطر حيث تقول :

« إن ارتباط الحقيقة الفنية بالحقيقة الواقعية هو أساس الصلة بين الجمال والحق »[٢١] .

ونضيف : إن الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ، والصدق فى ميدان التعبير الفنى متعلق بالوجدان ، وليس بالعقل ، ورغم أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، إلا أنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يبث فينا شعوراً إنسانيا صادقا يمكننا أن نتخيله فى نفوسنا ، « لذلك فالتقييم الجمالى إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التى تستحوذ على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال ، بصرف النظر عما كانت عليه قبل أن تصبح موضوعا للفن ، وعلى ذلك فالجهد الجمالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة ، وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس »[٢٢] .

ومن هنا يصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمون جمالى يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية انفعاله العاطفى المصاحب للإحساس بالجمال ، ومن ناحية التحامه أو تجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع على الصورة من ألوان نفسية ، وثراء وجدانى ، وكذلك ما خلعه عليها من آرائه ، وتقاليد عصره ، أو مدرسته الفنية .

(٢١) عن مؤلفها : « فلسفة الجمال » ص ٥٩/٦٠ .

(٢٢) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (ط ٣) ص ٧٢ . وانظر ، فلسفة الجمال لجاريت (الفصل السادس) .

وجدير بالذكر أن المحتوى ، أو المضمون الجمالى لا ينبثق فى عالم الفن إلا إذا ارتبط الموضوع الأصلى ، أو المضمون الأولى ، أو المادة بالصورة أو بالشكل ككل ، إذ إن المضمون فى الأدب والفن مضمونان ، المضمون الأولى الذى هو فى المعنى الخام « المعنى المرئى أو المفهوم ، أى الصورة الأولى الزمكانية »[٢٣] ، أو فى المحتوى ، أى معنى الخبر بالنسبة لفن الأدب ، ولا شأن للجمال به ، أما الجمال فخاص بالمعنى الثانوى (الصورة الثانية) ، الناجم عن نظم الكلام ، أو « هيئات التراكيب » التى تتغير وتتبدل وفقا لمقتضيات الأحوال ، وهذا هو المضمون الجمالى المراد ، « لأن الجمال لا يقوم بنفسه ، وإنما يتطلب مضمونا ، أو موضوعاً ، أو مادة (بعنصريها الزمانى والمكانى) يقوم بها ، ويفارقها فى آن ، وهذا كله تقف وراءه شخصية الأديب ، أو الفنان ، فالجمال فى الفن مستمد من روحه ، وموهبته ، وقدرته التى انفرد بها ، وتميز فى عالم الإبداع الفنى ، والناقد العظيم هو الذى يقف بنا على عناصر الجمال وخصائصه كما هى قائمة فى الأدب أو الفن ، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا ساوى الأديب أو الفنان فى الموهبة أو الملكة ، لكنها الموهبة الناقدة »[٢٤] .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » ، « جوهراً ماديا بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى **اللا محدود** بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها **فتحددها** ، وحتى الاستعمال المجازى ، فإن كل شىء غير محدد نسبيا ، مثل « الكلمة » ، و « الخطبة » ، و « الجملة » ، و « العاطفة » يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر فى الصورة التى ستتشكل فيها ، لذلك فإن المادة هى المتغير الذى لاثبات له إذا قوبلت بالصورة التى هى نسبيا ثابتة لا تتغير »[٢٥] .

تفسير ذلك : أن المادة لا معنى لها وهى غفل خام دون أن تتشكل من

---

(٢٣) انظر مفهوم زمكانية اللغة فيما أبان عنه الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه « الأسس الجمالية » (ط ٢) ص ١٧١/ ١٧٢ (والصورة الزمكانية تعنى صوت الكلمة ودلالتها) .

(٢٤) الدكتور حلمى مرزوق : دراسات فى الأدب والنقد : ص ١ ، ٧ ، ١١ .

(٢٥) ألبير ريفو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها ترجمة د. عبد الحليم محمود ص ١٥٩، ١٦٠ .

خلال ذات شاعرة ، فهى لانهائية ، وغير ذات صفة محددة بوجودها فى الواقع بغير تشكيل فنى . والصورة الفنية وحدها هى القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ، ونظام ، وتناسق ، وتناغم فى سياق فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعله بها ، فتنبثق حينئذ قيم فنية وذاتية ، ورؤية جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزاً تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها تشابه الوقع النفسى (Analogy) ، وحينئذ تتحدد المادة فى إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة ، تعبر عنها ، وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفنها وذوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، وحينئذ تبدأ فى الإيماءة والإشارة ، والإيحاء بشيء غير محدد ، وبإشعاعات شعورية ، نفسية ، لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتها متخطية بذلك معناها المباشر ، أو الجزء الكدر منها ، فتصبح لا نهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن وحركته الحيوية فالفن إذن يجعل من اللا نهائى فى عالم الواقع المادى لا نهائيا فى عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تحديده وتجهيزه لذلك بوضعه فى إطار الرؤية الفنية والمعالجة الجمالية .

معنى ذلك أن قضية الإبداع الفنى فى الأدب ، «قضية خلق البناء اللغوى القادر على الكشف ذى الإيحاء المتجدد ، ومن أجل ذلك لا تكون الكلمات خارج سياق النص الأدبى سوى رموز لأشياء كلية عامة ذات طابع تراثى ، أو ذاتية خاصة ذات طابع سيكلوجى فردى ، وإنما تكتسب دلالتها الفنية ، وحقيقتها الموضوعية داخل ذلك الإطار اللغوى الذى نسميه سياق الجملة »[٢٦] .

وفضلاً عن ذلك « فإن بين هذا العنصر المتغير **اللا محدود** (المضمون أو المادة) ، وبين الصورة نفسها – كما يقول أرسطو – علاقة وثيقة كالتى بين الشرط ومشروطه ، لهذا ليس من المستطاع أن نعمل المنشار من الصوف ، ولا المنزل من غير الخشب والحجر مثلا ، كما لا يمكن أن توجد صورة الجسم

(٢٦) الدكتور عفت الشرقاوى : بلاغة العطف فى القرآن الكريم ١٥٥ .

الإنسانى من غير عظم ولحم ، ولابد للغة المنطوقة من حروف متحركة وأخرى ساكنة ، وهذه الصلة الوثيقة والواضحة فى نتاج الفن الإنسانى نفسه هى أوثق وأظهر فى نتاج الطبيعة ، إن المادة والصورة فى كل مكان ترتبطان برباط لا ينحل »[٢٧] .

إنه تصريح واضح بضرورة الربط بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، مهما كانت قيمة المضمون ، المهم فى النهاية أن يتحقق سياق جديد تكتسب به الكلمات والمواد ارتباطا جديدا يخرج بها عن ارتباطها التراثى المعتاد ، بما يحقق للصورة الفنية وجوداً وكينونة ، ومما يساعد على خلق عالم جديد للمتذوق من خلال الفن يساعده على تحسين نفسه بمحاكاته .

وانطلاقاً من كل هذه التصورات « الأرسطية » ، يستطيع الفنان كما قلنا منذ قليل : أن يجعل من جميع المواد والموضوعات مجالاً لفنه ، فالتجربة الفنية أو الأدبية لا يستعصى عليها شيء ما حتى أتفه الأشياء وأبسطها قيمة فى نظرنا ، وها هوذا قدامة بن جعفر فى نقدنا العربى القديم ، يعطى الأهمية كلها للصورة يقول : « وليس فحاشه المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته »[٢٨] .

فمجال الفن ليس مقصورا على تصوير ما هو جميل فقط ، فقد يكون تصوير الفتاة الجميلة فى الأدب ، أو فى الفن قبيحا ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية ، إذ إن المعول عليه فى القصيدة مجموعة العلاقات التى تعتمد عليها أساساً فى بنائها ، وهى علاقات فنية ، وتفاعلات لغوية تنتج صوراً أدبية لها معانيها الثوانى التى يتطلبها مقتضى الحال ، والذى تتغير الصور أساساً بتغيره .

ويؤيد هذا ما ذهب اليه النقاد من أمثال [بن وارن] ، فإن أى نوع من المادة ، ولو كانت مثلاً « معادلة كيماوية » ، قد تكون ذات دور فى القصيدة

---

(٢٧) ألبير ريفو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها : ١٦٠/١٥٩ .

(٢٨) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ط (١٩٤٨) ص ١٤ .

ولا شيء فى متناول التجربة الإنسانية ليس له حق الدخول فى الشعر ، وهذا لا يعنى من وجهة نظر (بن وارن) ، أن بعضَ المواد أو العناصر لا تكون مستعصية عنيدة أكثر من سواها ، وإذا تساوت الأشياء ، فإن عظمة أحد الشعراء تعتمد على المدى الذى يبلغه ذلك الشيء فى مجال تجربته الذى يستطيع أن يسيطر عليه شعريا[٢٩] .

هذا ، ويعلق الدكتور غنيمى هلال على اتجاه « أُرسطو » الجمالى بقوله : إن هذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات ، ولكنه من ناحية أخرى يرجع لما فى طبيعة العمل الفنى نفسه مما يدفع الى الإعجاب أو النفور ، فمهما كان فيه من معنى ذاتى ، فهو يتعلق بحقائق موضوعية كذلك ، ولا يتصور أن يعجب عاقل بجمال ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب ، فهناك إذن نوعان من الإعجاب :

« أولهما : ما يبعث عليه الشيء الجميل فى الطبيعة ، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شيء ما تقديما فنيا محكما على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون ، ولعل الخلط فى فهم هذا كله يسيء فهم الفن ، والأدب بخاصة ، فإلى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف فى قصة ، أو مسرحية مثلاً يحب المتلقى أن يشاهد تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة »[٣٠] .

ويضاف إلى ذلك أن يكون الجمهور المتذوق على علم وخبرة بتقديم خصائص الأثر الفنى ، والنظر إلى الشعر فى ذاته من الناحية الفنية ، يقتضى النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبَّر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث فى الماضى أو يحدث فى الحاضر ، بل بوصفه تعبيرا فنيا له طبيعته الكلية الخاصة التى لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ[٣١] .

(٢٩) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة يوسف نجم ص ٤٧ .

(٣٠) د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٥٦/٣٥٧

(٣١) انظر الخطابة لأرسطو : جـ ٢/ ٣٥٥ ، جـ ٦/ ٢٥ - ٣٥ .

وانطلاقاً من هذا التصور الجمالى ، كان الشعر عند « أرسطو » « أسمى مرتبة من التاريخ »[٣٢] ، « لأنه أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات »[٣٣] .

ويؤكد « أرسطو » ذلك فى موضع آخر بقوله : « إن صناعة الشعر هى كلية أكثر »[٣٤] .

معنى هذا أن « أرسطو » يحدد الفرق بين « الفنّ » و « التاريخ » ، أو بين الفنان والمؤرخ ، فعمل المؤرخ تدوين الحوادث التى وقعت فعلاً ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التى يحتمل وقوعها ، فينظم الحوادث نظما يسبغ عليها صفة إنسانية عامة ، لا فردية خاصة ، فتصبح صالحة لأن تقع لكل الناس ، أو لأكثرهم ، ذلك لأن عمل الفنان لا يرسم أشخاصاً معينين لا نقابلهم إلاّ مرة واحدة فى العمر ، بل يرسم نماذج بشرية مستخلصة من آلاف الناس ، وبمعنى آخر :

قد يقرأ الفنان التاريخ مثلاً ، فإذا به يلمح فى أشخاصه أو عصوره شخصاً أو عصرا بمميزاته الفريدة ، فيأخذ فى تصوير هذا الشخص أو ذلك العصر — « وهو إذ يفعل ذلك لا يقص علينا تاريخ الشخص ، أو ذلك العصر متمشيا فى تصويره مع دقائق الوثائق التاريخية ، ولكنه يصنع ما يصنع من اختيار وترتيب وفقا لرؤيته هو بحيث تنتهى هذه العملية الفنية إلى صورة فريدة لا تكرار لها ، وعندئذ نقول : إن هذا الأديب يصور الحياة ، وما تصوير الحياة إلا محاكاة الحياة فى تفريد كائناتها بمميزات وخصائص تجعل الفرد فرداً لا يشبهه شبيه آخر ذلك كله فى إطار هذه الرؤية الجمالية الفنية الصادقة المبنية على الانفعال ، والوجدان ، والتخيل المبدع »[٣٥] .

---

(٣٢)(٣٣)(٣٤) أرسطو : الشعر/ ٦٤ .

(٣٥) الدكتور زكى نجيب محمود : قشور ولباب (ط ١) ص ٧٩ .

يفرق (جويو) بين التاريخ والأسطورة ، ومدى علاقتهما بالفن ، فيذكر أن التاريخ لا يقدم لنا إلا =

معنى ذلك أن الشاعر لا ينقص من شاعريته أن ينتزع موضوعه من واقع التاريخ إذ إن بعض الأشخاص والأحداث التاريخية فى أى عصر من العصور قد تكون واقعة فى نطاق ما هو محتمل أو ممكن ، والممكن هو الذى يقنعنا ويرضينا .

وفى إطار دفاع « سدنى » عن الشعر ، وفى إطار نظرته له ، وهى نظرة تعليمية أخلاقية بحتة ، تعد الشعر فنا غير قائم بذاته ، إذ إنه فى نظره وسيلة لنقل أنواع من المعرفة لها قيمتها المستقلة ، نقول فى إطار هذه النظرة المعرفية الخالصة للشعر ، يعد « سدنى » الشعر وسيلة لنقل الحقائق التاريخية ، أو الفلسفية ، أو الأخلاقية ، مشترطا وجود الوصف المؤثر للعواطف ، والإبداع الخيالى ، والأسلوب الحيوى الممتع أساساً يسوغ قيامه بهذه المهمة[٣٦] .

وهذه نظرة لا تجعل الشعر فى مستوى رسالته بوصفه فنا ، بل تجعله أقرب إلى العلم منه إلى الفن ، وشتان ما بين الاثنين ، « فالعلم يرضى دافعا عقليا ، أو عمليا ، ويبرز أقل ما يمكن من التصور ، والفن يرضى دافعا تصورياً ، ويبرز أقل ما يمكن من العقل » ، والشعر يضطلع بالحقيقة العامة ، بينما يضطلع التاريخ بما هو « خاص » – كما قلنا – وقد عنى « أرسطو طاليس » بالحقيقة العامة ، ما يمكن أن يقوله ، أو يفعله نوع من الناس يتمتع بهذه الصفات أو بتلك ، « على وجه الاحتمال أو الضرورة » .

= وقائع صرف ، وهذه الوقائع قابلة للشك فى كثير من الأحيان ، بعكس « الأسطورة » فهى تعرفنا بالعواطف العميقة الخالدة التى تسيطر على هذه الحوادث ، والتى أسرعت فى إحداثها ، وإننا نرى فى أساطير الشعوب القديمة تعبيراً عن طباع ، وصبوات الإنسانية بأسرها ، فمن أفواه الشعراء ، ولا سيما فى عهود التهيؤ الأصم ، كما يلاحظ فى الهند ، واليونان ، وعصر النهضة .

[مسائل فلسفة الفن ص ١٠٤/ ١٠٥]

لذلك حق « لجاستون باشلار » الناقد الفرنسى المعاصر أن يقول عن « الأساطير » : إنها دراما إنسانية مركزة تصلح رمزا لموقف درامى معاصر ، إنها تمثل تطور النفس ، وكل الصراعات الداخلية ، لذلك فهى تصلح كموضوع درامى ، والمؤلف حينئذ لا يملك سوى أن ينهل من مادة خصبة أعدها له الأولون .

[سارتر والأسطورة اليونانية للدكتورة حفيظة عبد المنعم – مجلة عالم الفكر – ع ٢ – سبتمبر ١٩٨١]

(٣٦) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ٩٠/١١٨/١٨٠/٢٣١

وبعامة فإن إساءة فهم الشعر ، والتقليل من أهميته وجماله مرده قبل كل شيء « إلى المبالغة فى أهمية العنصر الفكرى فيه » ، فالشاعر لا يكتب بوصفه عالما ، « وإنما هو يستخدم ألفاظا معينة ، لأن النزعات التى يثيرها الوضع الذى يوجد فيه الشاعر ، تتآلف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها فى وعيه ، وسيلة لتنظيم التجربة التى يعبر عنها بأسرها ، وللسيطرة عليها ، فالتجربة ذاتها ، أى أمواج الدوافع التى تندفع خلال العقل ، هى التى تأتى بهذه الألفاظ وتعتمدها ، فالألفاظ إذن تمثل التجربة نفسها ، لا أى ضرب من الإدراكات والأفكار .. والقارئ السليم ، تحدث الألفاظ فى عقله تفاعلاً مشابها فى النزعات ، وتضعه برهة فى الوضع نفسه الذى وجد فيه الشاعر ، وتؤدى به إلى الاستجابة نفسها »[٣٧] .

يقول « لانسون » ، أستاذ الأدب الفرنسى (١٨٥٧ - ١٩٣٤) ، فى منهج البحث فى تاريخ الأدب :

المؤرخ عندما يتناول وثيقة يحاول أن يقدر العناصر الشخصية فيها لينحيها ، ولكن هذه العناصر الشخصية هى التى تحمل القوة العاطفية والفنية فى المؤلف الأدبى ، فمن الواجب إذن أن نحتفظ بها ، ولكى يستخدم المؤرخ شهادة « لسان سيمون » Saint Simon يأخذ نفسه بتصحيح تلك الشهادة أى بحذف « سان سيمون » منها ، وأما نحن فنحذف منها كل ما ليس « بسان سيمون » وبينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ، ولا يعنى بالأفراد إلا فى الحدود التى يمثل فيها هؤلاء الأفراد جماعات أو يغيرون اتجاهات نقف نحن عند الأفراد أولاً ، لأن الإحساسات ، والانفعال ، والذوق والجمال أشياء فردية[٣٨] .

يقولون : إن الحسَّ التاريخى هو حس الفروق ، وعلى هذا النحو نكون نحن

(٣٧) ريتشاردز : العلم والشعر .. ترجمه د . مصطفى بدوى وانظر مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ٢١٢/ ٢١٣ .

(٣٨) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الآداب ترجمة د . محمد مندور ضمن النقد المنهجى ص ٤١٢ .

– يعنى الشعراء – أمعن فى التاريخ من كل المؤرخين ، فالفروق التى يلتمسها المؤرخ بين الوقائع العامة نمعن نحن فنلتمسها بين الأفراد ، نحن نسعى إلى تحديد أصالة الأفراد ، أى الظواهر الفردية التى لا شبيه لها ، ولا تحديد »[٣٩] .

ويطالعنا « وردزورث » برأى فى هذا الموضوع موضحاً أن الحقيقة الشعرية « عامة » و « فاعلة » وهذا مصدر جمالها ، أى إنها لا تستند إلى برهان خارجى بل تحمل برهانها فى ذاتها « وتسكبها العاطفة فى القلب نابضة حية » ، أما الحقيقة « التى ترتبط بفرد أو بمكان » فلا تحمل شروطها معها ، وقبل أن نتأكد من صدق المؤرخ أو كاتب السير ، علينا أن نعرف المصادر التى رجعا إليها ، وما إذا كانا قد استعملاها بأمانة ، لذلك كانت الحقيقة الشعرية عامة ، بمعنى أنها لا تحتاج إلى دليل لكى يثبت صحتها ، إن قلوبنا تعترف بأنها حقيقة ، لا لأننا عرفناها قبل تأملها ومواجهتها ، « بل لأن التركيب السيكلوجى لعقولنا يقبلها » ، ذلك كله لأن الشاعر – أولاً وأخيرا – إنسان يخاطب إنسانا ، وهو إذ يفعل ذلك ، « قادر على تجسيم المبادئ الأساسية التى تنبثق من عقل الإنسان ، وأعمال الطبيعة على السواء ، ووضعها فى صورة ملموسة حسية » – وهو حين يقوم بهذا يبين ، ويضاعف اللذة التى تكمن فى صميم كل نشاط سواء أكان بشريا أم طبيعيا ، ويكشف عن القوانين النفسية العامة التى تختفى وراء كل شعور ، وحساسية ، وهذا الكشف لا يتم بطريقة البحث التجريدى ، بل ببيان القوانين الأولية للطبيعة البشرية ، وذلك من خلال الأمثلة الملموسة المقنعة التى قد تستمد من تجربة إنسان وضيع ، أو حتى إنسان أبله ، أو من تجربة زارع ، أو طفل أخرق ، فالشاعر يكشف عن علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، وبالعالم الخارجى بروح الصداقة ، والحب ، ذلك لأن الشاعر من وجهة نظر « وردزورث » ينظر إلى الإنسان والطبيعة « العالم المادى » وكأنهما أعدا فى أساسهما ليلائم أحدهما الآخر ، وإلى عقل الإنسان وكأنه بطبيعته مرآة تنعكس فيها أجمل خصائص الطبيعة ، وأكثرها متعة ، ويتم ذلك كله من خلال الاستبطان ، والتأمل الواعى القادر على تحقيق الإدراك

(٣٩) السابق ص ٤٠٢ .

النهائى التام الذى تسجله القصيدة[٤٠] ولذلك ترى وردزورث فى تعريفه الشعر يقول : « هو الفيض الاختيارى للأحاسيس القوية » .

ونضيف قولنا : إذا كانت قيمة الشعر متمثلة فى أنه رافض دائما لما هو كائن مستشرف دائما لما ينبغى أن يكون ، وإذا كنّا قد ناقشنا ذلك فى إطار الفرق بين الشعر والتاريخ ، أو بين الشاعر والمؤرخ ، فإن الفرق نفسه موجود بين الشعر والسياسة ، ذلك لأن السياسة - كما يقول « أدونيس » - « قد تقبل كل شيء فى حين أن الشعر يعيد النظر فى كل شيء ، والسياسة تعنى بالعمل ، فى حين يعنى الشعر بالكشف ، وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوى ، ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة ، والتطلع إلى مجال أرحب ، وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسى التخطيط ، والتطبيق ، والحرية للشاعر مطلقة ، وهى للسياسى صيغة ، أو معادلة ، أو وعد »[٤١] .

ويعود أرسطو ليؤكد بأكثر من فكرة أن « جمال » الفن مرتبط بعنصر الصدق ، « فإن أقدر الناس على التأثير ، إذا تماثلت الطبائع ، هم من يكونون فى حال الانفعال ، والهائج والغاضب يهيجان ، ويغضبان بأعظم ما يكون من الصدق ، ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة ، أو عن ضرب من الجنون »[٤٢] .

لذلك ينبغى « أن يتم الشاعر جهد طاقته عمله بالإشارات »[٤٣] ، ومن هنا « فالموهوبون يحسنون أن يلبسوا لبوساً مختلفة ، والآخرون لا يصعب عليهم أن يخرجوا عن طورهم »[٤٤] .

---

(٤٠) من مقدمة « وردزورث » للطبعة الثانية من ديوان (حكايات غنائية) (Lyrical Ballads) عرضها ديفيد دتش فى كتابه مناهج النقد الأدبى - ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ١٤٤ - ١٥٣ - وللمقدمة ترجمة بقلم الدكتور زكى نجيب محمود ضمنها كتابه « قشور ولباب » .

(٤١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر : دار العودة - بيروت ١٩٦٩ ص ٨ .

(٤٢) أرسطو طاليس : الشعر - ترجمة وتحقيق الدكتور شكرى عياد ص ٩٨ .

(٤٣) أرسطو طاليس الشعر ص ٩٨ .

(٤٤) السابق : ص ٩٨ .

إنهم – بمعنى آخر : القادرون على إخراج الطبيعة عن طبيعتها وتشكيلها فى صورة جمالية تغاير الواقع القبلى المرصود الذى اشتدت إلفتنا له ، فغدا لا يلفت أنظارنا .

معنى ذلك أن أقضية الصدق فى الفن وجماله لدى « أرسطو » مرتبطة بمسألة الانفعال والتأثير الواضحين ، فحدة الانفعال من خصائص الصدق الفنى الجمالى ، وارتباط ذلك بالحركة والإشارة من دواعى ظهور هذه الطاقة « ممثلة » و « محسَّة » مما يدعو إلى المشاركة الوجدانية ، وجذب الانتباه ، وخلق الصلة الواعية بين المبدع والمتذوق ، كما أن الفنان الصادق ، هو الفنان الموهوب الذى يستطيع بوساطة لغته أن يرتفع إلى مستوى الحركة الشعرية ، والطابع الشعرى الجاد .

إنه الانفعال الجمالى ، انفعال الصانع أو الخالق ، وإنى لا أرى هذا الانفعال سوى المتعة التى تصاحب عملية التأمل الجمالى ، فالشاعر الصادق فى لغة « أرسطو » لا يمكن أن يكتشف الشيء الذى يولد انفعالاً فى نفسه ، لأن كل ما يحتاجه الشاعر هو الطاقة الإبداعية التى تجعله يحس إحساساً نقديا بالألفاظ والتجربة التى تخلقها لنفسه هى فى أساسها الانفعال الجمالى .

إن الشاعر عند « أرسطو » يحاكى الانفعال كما يقول « روستريفور هاملتون »[٤٥] ، وعلى الناقد إذن أن يتبين الوسيلة التى طرقها الشاعر فى محاكاته الانفعال ، وإلى أى حد ينم استخدام الشاعر الوسيلته عن سيطرته على هذه الوسيلة ، كذلك على الناقد أن يصدر حكمه على الانفعال المولد ويتبين عمق الانفعال الذى يحاكيه الشاعر .

وبمعنى آخر : ينشد أرسطو للشاعر صورته المثالية التى تبعث النشاط فى روح الإنسان بأسرها ، « فتوليد النشاط فى روح الإنسان بأسرها هو أهم اعتبار ، فعندما يثير الشاعر تجربته يحاول أن يوحد ، ويشرك فيها جميع دوافعه

---

(٤٥) هاملتون (روستريفور) : الشعر والتأمل : ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ٢٠٦

المتعلقة بها ، الواعى منها وغير الواعى ، اشتراكاً بالحركة خاليا من القيود والكبت ، وهذه هى القدرة الرائعة على التوصيل ، وإن هذا ما قصده « تولوستوى » بالصدق »[٤٦] .

يقول « ماثيو أرنولد Matthew Arnold » :

« لقد حدَّد أرسطو تميز الشعر على التاريخ على أساس تميز الشعر بصدق أسمى ، وجدية أعلى »[٤٧] .

ويضيف « آرنولد » إلى رأى « أرسطو » معلقاً :

إن الصفة البارزة المتعلقة بالصدق والجدية فى مضمون ومادة الشعر الجيد ، لا يمكن فصلها عن سمو اللغة والحركة اللتين تميزان أسلوبه ونوعه ، وهذان النوعان من السمو مرتبطان ارتباطا وثيقا ، فاذا كان نوع ومضمون عمل شاعر من الشعراء يفتقران إلى رفعة الصدق ، والجدية الشعرية ، فإننا على يقين من أن أسلوبه ونوعه سوف ينقصهما رفعة الطابع اللغوى الشعرى ، والحركة الشعرية بالقدر نفسه ، كما أننا سوف نجد أن افتقار أسلوب الشاعر ونوع شعره إلى هذا الطابع اللغوى الرفيع يتناسب مع اختصار مادته ومضمونه إلى ذلك الصدق ، وتلك الجدية الرفيعتين[٤٨] .

ونستطيع تفسير كلام « آرنولد » الذى بناه على قول « أرسطو » ، بأن الشعر ينظر إلى الحياة الإنسانية نظرة رحبة منطلقة غير مقيدة ، ذلك لأن الشعر لا ينظر إلى ما قيل ، أو إلى ما يقال ، ولكنه يعنى بما ينبغى أن يقال ، ومنهجه فى ذلك منهج كلى – كما سبق أن ذكرنا – لا يعنى بالجزئيات بقدر ما يهدف إلى الرؤية الشاملة المنبسطة للوجود والحياة ، والوسيلة إلى ذلك الخيال الخصب الذى يغترف من أعماق الشاعر وكيانه ، فهو وسيلة للتعبير عن الانفعال الفكرى والروحى المندمج مع طموح العقل والنفس معاً ، لذلك يرى الشاعر ما

---

(٤٦) ريتشاردز (أيفور) : مبادئ النقد الأدبى ص ٢٤٩

(٤٧) ماثيو آرنولد . مقالات فى النقد ترجمة على جمال عزت . ٣٢ ، ٣٨

(٤٨) السابق ٩١

لا يراه غيره ، والأشياء تمر من خلال منظوره لتصبح فى واقع جديد ، لذلك فالشاعر يقدم لنا صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية « لابد أن تحدث » كما اشترط « أرسطو » .

لذلك فنحن نعجب بقول الشاعر الانجليزى « جون كيتس » John Keats الذى أورده « آرنولد » فى مقال عنه ، إذ يقول « كيتس » :

« الجمال هو الصدق ، « والصدق هو الجمال » ، ذلك هو كل ما تعرفه على سطح البسيطة ، وهو كل ما تحتاج إلى معرفته »[٤٩] .

وفى موكب « الجمال » لا يسير الصدق وحده فحسب ، بل يسير الفرح والابتهاج ، وهذا ما عبّر عنه « كيتس » بقوله فى بيته الشهير :

« شيء توفر فيه « الجمال » هو فرح حتى آخر الدهر »[٥٠]

وإن سرّ العظمة فى كلام « كيتس » كامن فى إيجاده العلاقة الحتمية بين « الجمال » والصدق ، والفرح (أو الدهش) مما يعبر عن روح شفافة فنانة لشاعر صادق . إن الروح والخيال هما الوسيط بين الأديب والمتلقى بوصفهما أساسين ثابتين للتعبير عن الصدق بمعناه الفنى والشعورى لدى « جون كيتس » مما هو واضح جلى فى كلامه .

لذلك : فلا ينبغى أن نتصور أن الجمال فى الصدق « عند كيتس » لا يقصد به إلا « الحق » ، وإلا استغنينا بإحدى اللفظتين عن الأخرى – إن ما نقصده بجمال الصدق هو ما نلحظه من أمانة التعبير عن الحقيقة الفنية مما يبدو فى الصورة الشعرية من إتقان وإجادة تعبر عن مشاعر الأديب وتجاربه الذاتية – وبعد – « فإذا تحققت وراء ذلك غاية نبيلة ، واتفق للشاعر معنى لطيف أو حكمة ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، ولهن لم يتحقق ، فالكلام « قائم

---

(٤٩) ، (٥٠) ماثيو آرنولد : مقالات فى النقد ص ٩١ .

بنفسه مستغن عما سواه » . كما قال الآمدى فى موازنته[٥١] .

ومن هذا المنطلق يمكن قبول الأشياء التى يخبرنا بها الفنانون من أجل الآثار التى تخلقها فينا ، ولا يعنى بمطابقتها للوقائع الفعلية التى حدثت .

وبهذا المعنى يطابق « الصدق » الضرورة الباطنية ، أو الصحة ، فالشيء الصادق أو « الضرورى باطنا » هو الشيء الذى يكمل أو يتفق مع بقية التجربة ، وهو الذى يتضافر لكى يثير استجاباتنا المنظمة ، سواء أكانت هذه الاستجابة إزاء « الجمال » أم إزاء غيره »[٥٢] .

وبمعنى آخر : إنه الصدق الذى ينم على أن العمل الأدبى يخبر بشيء يتوافق مع الحياة ، ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى أثر من شأنه أن يؤدى إلى النفور أو الشذوذ ، « إنه الصدق الفنى الذى ينبع من منطق العمل الأدبى ، أو موضوعيته بكل أبعادها وتفصيلاتها . وبهذا الصدق نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو فى بعض المواقف ما دام لا يدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة »[٥٣] .

قصارى القول :

أن ما يعنينا تجاه هذه القضية فى إطار فهم أرسطو وغيره لها ، « أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون ديوانه ترجمة باطنية لنفسه »[٥٤] .

---

(٥١) موازنة الآمدى جـ ١ ص ٤٠٢ .

وهذا ما آثرنا إثباته ، بعد أن وجه « جاريت » نقداً لكلام « كيتس » متهما إياه بأنه يقصد إلى الحق بمعنى الصدق الأخلاق ، وقد سار فى فلك هذا التصور الدكتور بدوى طبانة فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » ص ٣٤١ – ومما يؤيد ما ذهبنا اليه قول « ايفور ريتشاردز »

« وحينما يقول « كيتس » : إن ما يقبض عليه الخيال بوصفه جمالاً لابد أن يكون هو « الصدق » – إنه يستخدم الصدق بهذا المعنى » – أى إنه المعنى الذى قصدناه ، وقصده ريتشاردز من خلال ما أوردناه فى المتن (انظر فلسفة الجمال لجاريت ص ٣٤ – وقضايا النقد للدكتور طبانة ٩٨/٩٩) .

(٥٢) مبادىء النقد لريتشاردز ص ٣٤١ .

(٥٣) د . أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث (ط ٢) ص ٥١ .

(54) Eliot : The use of poetry P 78

هذا – ويرتكز « الجمال » فى الفن عند أرسطو أيضا على عنصر « الترتيب » مما يولد سروراً ، وراحة نفسية ، عند أرسطو : « وأردأ القصص ، والأفعال جميعا هو ما كان مقطعا ، وأعنى بالقصة المقطعة ، تلك التى تتتابع قطعها على غير مقتضى الرجحان والضرورة »[٥٥] .

... إن كثيرا من الشعراء يضطرون إلى أن يجوروا على التسلسل الطبيعى حين يدخلون فى المسابقات ، ويمدون القصة أكثر مما تطيق ، على أنه لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب ، بل لأمور تحدث الخوف ، والشفقة ، فأحسن ما يكون ذلك حين تأتى هذه الأمور على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض ، فإنها تحدث على هذا الوجه روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها ، أو بمحض الاتفاق ، ثم إن الأمور التى تقع بمحض الاتفاق تبدو أشد إثارة للروعة أيضا على قدر ما يبدو أنها وقعت عن قصد[٥٦] .

معنى ذلك أن مصدر الجمال والروعة فى الفن يكمن فى قدرة الفنان على تنظيم فيضه الشعورى ، واختياره الواعى فى أسلوب عرضه ، ومن هنا لا يصبح الفن مجرد تعبير لا إرادى أو لا شعورى عن كل ما يعرض للفنان من هواجس ، وأفكار ، أو فيض حر متدفق من العواطف ، والمشاعر لا يخضع لضوابط ، وقواعد موضوعية ، وهو من جهة أخرى ليس حكاية واقعية لهذه الصور ، بل كشفا ذاتيا عنها ، وحسًّا موضوعيا منظما لها ، إنه بإيجاز ، إحساس ، وإبداع ، وصنعة ، لا يخلو من معنى ، ولا تقع أحداثه بمجرد المصادفة حتى – « إن الحوادث العرضية البحته تظهر أعجب ما تكون حين تؤدى وكأنها حدثت عن سابق تصميم»[٥٧] .

ويسوقنى هذا إلى القول مؤكدا ، إنّ التنظيم والترتيب والتناسب بين عناصر

---

(٥٥) و(٥٦) الشعر لأرسطو ص ٦٨ .

(٥٧) انظر لديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ٥٩ .

الموضوع الفنى من أهم عوامل إحداث الطابع الجمالى لأى خبرة أو تجربة جمالية ، وإذا كان هذا من خصائص عملية الإبداع الجيدة فإنه أيضا من خصائص عملية التذوق ، فالمتذوق للفن يشارك الفنان فى هذا كله ، إذ إنه يعيد فى ذاته عملية هذا التنظيم والترتيب والتأليف ، وفى ذلك إعادة تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم فى ضوء معايير ومقاييس جمالية من خلال خبرة المتذوق السابقة فى مجال الأعمال الجيدة إذ إن الخبرة الجمالية خبرة إنسانية أولاً وقبل كل شىء ، خبرة لا تنفك عن سائر خبرات الحياة ، وإذا انفصل الفن عن خبرة الواقع والحياة لحظة ، فهو مرتبط بها لحظات ، وإذا كان عالما مستقلاً بذاته ، فهو لا يستقل بنفسه وبعالمه إلا بالقدر الذى يرتبط فيه بالحياة التى نما فيها واكتمل فى إطار ما يستمده منها بطريق مباشر أو غير مباشر .

ويتضح الأمر نفسه بجلاء فى محاولة أرسطو – فيما حدثنا عنه « دنيس هويسمان » – تفسير اللذة الفنية ، والجمال الصادر عن الفن « الموسيقى » بالأسباب ذاتها ، يقول أرسطو :

« إننا نجد الانسجام الموسيقى ، لأنه خليط من العناصر المتضادة تجتمع مع بعضها بنسب معينة ، وهذه النسب متعلقة بالترتيب ، والترتيب يبعث فينا السرور بعثا ماديا »[٥٨] .

وإذا تغيرت نسب هذا الترتيب ، أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة ، وأفسد جمالها ، ومن هنا أوجب أرسطو أن تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك فى « الخرافة »[٥٩] لأنها محاكاة فعل ، وقد اشترط أرسطو أيضا أن

---

(٥٨) عن علم الجمال : لدنيس هويسمان ص ٢٦/٢٧ .

(٥٩) **الخرافة** : فى الأصل مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب الإنسانية منذ القديم ، لذلك حرص الناس على الاحتفاظ بها ، ونقلها بالرواية « غير المدونة » عبر الأجيال ، ومن هنا صارت أهم أنواع التراث الشعبى ، وعلى الرغم من أنها غائمة – غالبا - وظهور أبطالها بلا أبعاد ، وبلا ملامح مميزة ، فإنها تشكل عالما يوازى عالم الناس ، ويبدو هذا العالم أليفا وحبيبا ، وترتبط أحداثه بالبطل الذى يواجه القوى الغيبية الخارقة ، ولعل أرسطو لم يفصل بين الأسطورة والحكاية الخرافية لأن كلتيهما بعيدة عن التاريخ المحقق

[عن الأساطير للدكتور أحمد كمال زكى (ط ٢) ص ٦٣/ ٦٧]

يكون الفعل واحداً ، وأن يكون تاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا انتقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل ، وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءًا من ذلك الكل[٦٠] .

ويستحسن « أرسطو » لجمال الشعر نوعاً من الوضوح ، والتصريح بالألفاظ ، « فجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة »[٦١] ، إلا أن الغموض سمة من سمات العبارة السامية ، « فالعبارة السامية الخالية من السوقية هى التى تستخدم ألفاظا غير مألوفة »[٦٢] .

ويعنى أرسطو بالألفاظ غير المألوفة « الغريب ، والمستعار ، والممدود ، وكل ما بعد من الاستعمال العادى »[٦٣] .

ونضيف فنقول :

إن هذا هو الغموض الفنى بطبيعة الحال ، الذى لابد من وجوده فى شعر يمتاح من أعماق الذات ، أو لنقل : إنه الإيحاء النفسى الرحب « الممدود » غير المقيد ، وغير المحدود ، مما تسهم فيه صور التعبير غير المباشرة بكل ما يندرج تحتها من ألوان المجاز والبيان ، كالاستعارة والتشبيه ، والكناية والرمز « وكل ما بعد عن الاستعمال العادى » ، وتلك نظرة تلمح معنى « الرمزية » بمفهومها اللغوى العام ، بالإضافة إلى معناها الفنى مما يساعد على توليد المشاركة الوجدانية والجمالية بين المبدع والمتلقى ، أو ما يسميه بعض النقاد المحدثين « بالتعاطف الرمزى » (Analogy) ، ومن هنا فلابد من التسليم بقدر من التظليل الإيحائى فى الشعر – « يعدى بالشعور ، ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة »[٦٤] .

---

(٦٠) الشعر لأرسطو/ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ص ٢٦ .

(٦١) و (٦٢) و (٦٣) الشعر لأرسطو ترجمة د . شكرى عياد ص ١٢٢ .

(٦٤) الدكتور محمد فتوح : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٤١١ .

وأرسطو بهذا المفهوم الذى أوضحناه يعد أقدم من تناول الرمز على أساسه ، فالكلمات عنده رموز لمفهوم الأشياء الحسية ، يقول :

الكلمات المنطوقة ، رموز لحالات النفس ، أو « تجارب العقل » ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »[٦٥] .

وما الرمز فى هذه الحال إلا صياغة استطيقية للغة العلُوّ التى لا تفتأ تكلمنا من خلال الأساطير ، والوحى ، والفن بلغات مرموزة ، إنه عود إلى الينبوع الأول للغة فى شكلها الأسطورى ، المفعم بالمجاز ، وتسمية للأشياء فى كينونتها وعلى ما هى عليه ، وعلى هدى هذا المفهوم يمكن أن نرد الرموز التى انحدرت إلينا من الثقافة الأسطورية القديمة إلى مستوى الشعور اللا وصفى - « وهو شعور بالشعور » على خلاف الشعور البحت « الوصفى » ، وذلك لأن الإنسان المنتمى لتلك الثقافة كان يرمز دون أن يكون لديه قصد ووعى بالقيمة الرمزية تحمل بعدا إنسانيا أصيلا ، وهذا ما يميز الرموز الميثولوجية عن الرموز الدينية ، والشعرية ، ففى الرمز الشعرى ، والرمز الدينى « والمقصود الأديان العليا ، لا البدائية » ، ينكشف للأنا ما ينطوى عليه الرمز من معانٍ وقيم متنوعة[٦٦] .

---

(٦٥) عن النقد الأدبى الحديث (ط ٣) ص ٣٧ .

وجدير بالذكر أن الصورة بوجه عام ، والصورة الاستعارية على نحو خاص يمكن أن تصبح رمزاً ، ذلك عندما تتعقد ، وتتآزر عناصرها تآزرا إيحائيا يبلغ بها درجة أو حدود الرمز ، أو يقف بها على مشارفه ومن هنا يكون الفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجة من التجريد ، فالرمز **sympol** تجريد ، أما الصورة **Image** فتجسيد كما يقول ، « آلين تيت » . والصورة قد تستنفد إلى حد ما فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحى بما هو غير محدود ثم إن علاقة الرمز والصورة والمجاز ليست علاقة مفارقة خاصة عندما تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها - كما قلنا - تآزراً إيحائياً يبلغ بها حدود الرمز ، وعلى هذا يمكننى القول : بأن كل رمز صورة وليس كل صورة رمزا .

[انظر فى ذلك الرمز والرمزية للدكتور درويش الجندى ص ٤٢١ نظرية الأدب لويلك ووارين ص ٢٤٤ ودراسات فى النقد لآلين تيت ص ٧٥]

(٦٦) انظر الرمز الشعرى عند الصوفية للدكتور عاطف جودة ص ١١٨/ ١١٩/ ١٢٠ .

وبعامة فإن الرمز الشعرى نسيج أو تركيب استطيقى جامع بين صيرورة المظهر الحسِّى الذى يعبر عنه الرمز بالنشاط التخييلى المتمثل فى الصور ، والإشارات المجازية ، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هى عليه بالتوغل فى لبابها ، وأساسها الأول(٦٧) .

إن فهمنا للغة الرمز الشعرى يصحح فهمنا للغة الشعر المشربة بالمجاز ، وما تثيره هذه اللغة من صور تصلنا بالأشياء ، وقد تضايفَتْ على نحو جديد « إذ إن لغة الرمز الشعرى لغة مفعمة بالإشارات المجازية ، لذلك فهى تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم ، مفككة أكثر منها منسقة ، وهى من هذه الناحية لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء ، وإذا كانت الإشارة المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرافاً يعوق الانتباه ، ويعطل مجرى التجربة ، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا فى الشعر على أن نحيا فى أثناء التجربة مع ازدياد فى الأناة ، ومراعاة للقصد ، الأمر الذى يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذى نقوم بتجربته بأسره ، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائيا »(٦٨) .

من ذلك نرى « أرسطو » يعتقد أن النموذج أو الصور بالنسبة للناس جميعاً واحدة ، والأثر الذى تفجره ، أى التجربة العقلية التى تحدثها أيضا واحدة ، ولكن الاختلاف يأتى فى التعبير عنها ، وهو – أى التعبير – يختلف باختلاف

---

(٦٧) الرمز الشعرى عند الصوفية ص ١١٤ .

(٦٨) ايرول حكنز : الفن والحياة – ترجمة أحمد حمدى محمود – مراجعة على أدهم ص ٢٧٩/ ٢٨٠ (عن الرمز الشعرى)ومما يجدر ذكره أن هناك فرقاً بين الرمز Symbol ، والإشارة Sign ، فالإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها ، وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذى نتفق على أن نستعملها فيه ، أو للإشارة إليه ، أما الرمز فله فى ذاته معنى خاص نستمده من تأمله ، والانفعال به ، وقد تسمى الإشارات رموزاً غير فنية ، وهى لغة اتفاقية وقد تسمى الرموز الفنية رموزاً تمثيلية ، ولما كانت على صلة وثيقة بالمشاعر الذاتية ، لذا فلا يمكن أن نستبدل بها أى كلمات أو وحدات أخرى كما هو معروف فى اللغة العادية ، لأنها تعبر عن رغباتنا الداخلية وإحساساتنا .

[انظر للدكتورة أميره مطر – مقدمة فى علم الجمال ص ١٣ ، ١٤ ، ٥٠]

اللغات نطقا وكتابة .

أو ليس فى هذا الفتة إلى أولى معالم التفكير فى عملية الإبداع ، والوحى ، وطبيعة الإحساس ؟؟ .. بلى – وهكذا يؤكد لنا أرسطو أن تصوير الواقع ، والتعبير عنه فنيا ، يؤدى إلى تغييره ، ويصبغه بصبغة مثالية ، وحينئذ تتطور الصورة البصرية عنده إلى رمز فكرى ، مشروط بالرؤيا الذاتية للشاعر ، وبهذا يعنى الرمز « الإيحاء » لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد . « وعلى هذا لا يكون الرمز الأدبى تحليلاً للواقع ، بل هو تكثيف له ، إذ إنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسمه بكل حدوده ، ومعالمه ، بل يرده إلى الذات ، ومن خلالها تنهار معالم المادة ، وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مصدرها الذات »[٦٩] .

ومادامت الذات مصدر هذه العلاقات ، فلم تعد مهمّة الشعر نقل المعانى ، والصور المحدودة ، بل تعدت ذلك إلى نقل وقعها النفسى بغية إيجاد نوع من التعاطف الرمزى – كما سبق القول – ، أو نوع من الكشف عن حقيقة الشيء وتمثيل جوهره لا صورته .

وعلى هذا يقترن صدق المحاكاة الشعرية عند أرسطو بما يمكن أن تقدمه هذه المحاكاة للمجتمع من متعة دائمة ، ومن ثم يكون للفن عنده مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذى يظهر فيه ، وتتمثل هذه المهمة فى هذه المتعة التى تصل الفنان بمجتمعه ، لذلك لا يمكننا أن نجد فنا تنبتّ فيه الصلة بينه وبين مجتمعه وتكون له قيمة أو يجد إقبالاً أو يضمن نمّوا .

والاهتمام بالمتعة لم يلغ الاهتمام بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) عند أرسطو ذلك أن احتفال اليونانيين بما للفن من قيمة نفعية أو خلقية إلى جوار إمتاعه للحواس ، جعلهم يهتمون بالتأليف فى الميدان المسرحى ، مما يصعب القول بانفصال الفنان عن الأخلاق والنفع فى عمله ، وعلى الرغم من أن الكثرة التى

---

(٦٩) د . درويش الجندى : انظر الرمز والرمزية ص ٤٢١ .

كتبت لهدف أخلاق رديئة ، ولكن ينبغى العلم بأن رداءتها قد تكون لسببين مختلفين ، فقد يكون العيب فى بناء المسرحية ، أو فى غرضها ، وفى الحالة الأولى لا يكون المؤلف قد حقق الشروط الشكلية التى تتحكم فى فن المسرح ، وفى الحالة الثانية تكون فلسفته فى الحياة فلسفة خاطئة ، ومن هنا لا تصبح المسرحية خاطئة لأنها تشتمل على حديث أخلاق ، بل لأنها تشتمل على حديث أخلاق ضعيف ، لا منطقى ، وتزداد قيمة الحبكة المسرحية الصناع إذا هى اشتملت على فلسفة أخلاقية عميقة[70] .

وانطلاقاً من هذا الفهم الرمزى للغة الشعر نرى « الفن » يتداخل مع « الفلسفة » [رغم أنه ليس فلسفة] ، فيعبر تعبيراً عبقريا عن الفكرة الفلسفية ، فالرمز « السيريالى » مثلاً ، ذلك الذى يستخدمه الفنان للتعبير عن الرؤى المجردة ، إنما هو أداة يشكلها الفنان ، ويبدعها من ذاتيته ، انطلاقا من تجربة شخصية ، ومعاناة فردية ، وتأمل لا شعورى ، وليس من منطق عقلى مجرد ، ومن ثم اقترب أو تداخل الفن الرمزى والسيريالى مع الفلسفة ، ولا يعنى ذلك أكثر من تجاوز الرمز الواقع وعرضه لما وراء الطبيعة ، وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى الذى يستمد موضوعاته من الفكر ، أو من الانفعال المجرد ، والفن يستخدم الرموز الحسية المجردة للإشارة إلى هذه الموضوعات — أو المعانى — [فالقلب الذى تخترقه السهام رمز للحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى رمز إلى السمو العقلى ، والحكمة ، والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة رمز التزمت الدينى والأخلاق .. وهكذا][71] .

---

(٧٠) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ٢) ص ٩٧ .

(٧١) الدكتور محمد أبو ريان : انظر فلسفة الجمال ص ١٢٦/١٢٧ .

*تتمة لما هنالك من فرق أو اتفاق بين الفن والفلسفة يعرض « دنس هويسمان » لرأى « شلنج » [١٧٧٥ — ١٨٥٤] قائلاً :

الفن الحقيقى ليس تعبيراً عن لحظة من اللحظات ، ولكنه تمثيل للحياة اللانهائية — كذلك المطلق هو موضوع الفن والفلسفة على السواء ، غير أن الفن يمثل المطلق فى (المثال) ، أما الفلسفة فتمثله فى انعكاس المثال ، والفلسفة لا تتعقب الأشياء الواقعية بل مُثُلها ، وكذلك الحال فى الفن — فهذه المثل ليست الأشياء الواقعة إلا صوراً غير كاملة لها لا تظهر فى الفن . =

إلا أن أرسطو من ناحية أخرى لا يحبذ الإفراط فى استخدام أى من هذه الألفاظ والصورة الرامزة – سالفة الذكر من مجاز ومستعار وغريب – فى العبارة مما يسبب التعمية والإلغاز ، يبدو لنا ذلك فى قوله :

« ولكن العبارة التى تؤلف « كلها » من هذه الكلمات تصبح لغزاً ، أو رطانة » .. « فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً ، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة أعجمية »[٧٢] .

معنى ذلك أن أرسطو يقصد إلى الاعتدال فى استخدام هذه الصور والأساليب[٧٣] .

وعلى هذا تصبح حقيقة « اللغز » عندئذ : « قول أمور واقعة مع التأليف بينها على وجه يجعلها مستحيلة ، ولا يمكن ذلك بالتركيب العادى للألفاظ »[٧٤] ، يقصد المجاز لذلك نراه يقول فى موضع آخر : « ينبغى أن

= [انظر علم الجمال « لهويسمان » ص ٤٤]

وبعامة فإن الشعر والفلسفة كلاهما يهدف إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته . وفى هذا نرى اللمحات القوية لحقيقة الصلة بين العلوم عامة والفنون . إنه التصوير الصحيح للارتباط بين كل قوى التفكير أو الحس فى الإنسان

٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، الشعر لأرسطو ص١٢٢ ــ وانظر « للوليد بن رشد » : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص١٤٤ / ١٥٩ ــ والرمز واللغز كما يقول « ابن رشد » فى كتابه « تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر » ص١٤٣ « هو القول الذى يشتمل على معان لا يمكن أو يعسر اتصال تلك المعانى التى يشتمل عليها بعضا ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات ، ويكون : إما بحسب الألفاظ المشهورة فاتصال تلك المعانى بعضها ببعض غير ممكن ، وإما بحسب الألفاظ غير المشهورة فممكن » .

ــ معنى ذلك : أن أرسطو يرى أن الأسلوب يصبح جزلاً بعيداً عن السخف إذا استخدم الشاعر تعبيرات غير مألوفة ، وهو يرنو إلى الألفاظ الغريبة والاستعارات وما أشبه ، ولكنه إن بالغ فى ذلك ، أصبح كلامه كالألغاز أو أشبه لغة البرابرة ــ (انظر تعليقات الدكتور محمد سليم سالم على هذه الفكرة ص١٤٣ من كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر) (وانظر فن الشعر ١٤٥٨أ – ٢١ – ٢٦)

يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول »[٧٥] .

معنى ذلك أن مخالفة الواقع الخارجي مباحة للشاعر ، إذا كان سياق « المستحيل » في أدبه يبدو وكأنه معقول ، أو كانت الحوادث نفسها تتطلبه ، وهذا يعني أيضا : أن المستحيلات تعد أغلاطا في الفن إلا إذا رفعت جماله ، وقيمته وبحيث ترمى إلى أغراض معنوية وجمالية لا تفارق الفن الشعرى وروحه ، ولا تبعد عن الهدف المقصود منها ، والمتلقي بطبيعة الحال لا يقبل المستحيل ، لأنه لا يصح وجوده ، ولا يمكن تصوره ، اللهم إلا إذا كانت الاستحالة ترمى إلى مغزى منشود ، أو بعد شعرى نفسي مثلا .

ولتوضيح ذلك أكثر نسوق من أمثلة « حازم » التي أتى بها ما يوضح الحقيقة نفسها ، فيورد حازم قول « الطرمّاح » :

ولو أن برغوثا على ظهر قملة ... يكرُّ على صفَّى تميم لولَّت

ويعلق « حازم » على البيت قائلاً :

« وقد يستساغ الوصف بما يؤدى إلى الإحالة ، حيث يقصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه ، أو الإضحاك به »[٧٦] .

أي أن هناك غرضاً ما مقصوداً ، « يسوغ معه ما لا يسوغ دونه » .

ومثل ذلك من المبالغات التي يمكن أن تتصور لها حقيقة ، وأن تصرف إلى جهة الإمكان ، وإن كان مما يستبعد وقوع مثله ، قول المتنبي :

---

(٧٥) الشعر لأرسطو ص٦٨ ، ١٤٠ - ١٤٤ - وقياساً على ذلك قال « ريتشاردز » حديثا : [إن الشيء المحتمل وقوعه ، وإن كان غير ممكن أفضل من الشيء الممكن الذى وقوعه غير محتمل .] انظر مبادئ النقد ص٣٣٩ ويقفو « ديفيدتش » أثر أرسطو قائلاً : « إن المستحيل المقنع أقرب إلى غاية الشعر من الممكن غير المقنع » (انظر له مناهج النقد الأدبى ص٨١) .

(٧٦) منهاج البلغاء ١٣٤ / ١٣٥

وأنّى اهتدى هذا الرسول بأرضه ... وما سكنت مُذْ سرتَ فيها القساطلُ
ومن أى ماء كان يسقى جياده ... ولم تصف من مزج الدماء المناهل[٧٧]

فالمعنى فى البيتين مستساغ مقبول ، ذلك لإمكان تصور حقيقة له ، وإن لم تكن واقعة إذ كانت كثرة الجيوش لا حد لها ، ومتى قدرت الزيادة فى مقدار منها ، وإن كثر أمكنت فجائز أن يغزو أرض قوم من الجيوش ما يصير حزنها سهلاً ، وخيارها وعثا ، حتى يصير صخرها رهجاً ، وترابها إهبا فيثور نقعها بأقل حركة أو نفس ، فلا تسكن القساطل فيها مدة ، فأراد المبالغة فى جيش ممدوحه ، فجعله بالغا إلى هذا المقدار ، وكذلك سفك الدماء ليس له حد ينتهى إليه ، ومتى قدرت الزيادة فى مقدار منه أمكنت فجائز فى حق ممدوحه أن يريق من دماء أعدائه ما تكدر منه المياه مدة ، فأراد المبالغة فيما أراق هذا الممدوح من دماء الروم ، فجعله بالغا إلى ذلك المقدار[٧٨] .

وعلى هذا . فصناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب — على أن المراد بالكذب هنا مجرد الادعاء ، والتخييل ، وليس الكذب الخلقى الذى يخدع به الكاذب غيره — إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل ، وإن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن فى حسن الموقع من النفوس ، « كما يقول حازم نفسه »[٧٩] .

الممكن إذن هو الأفضل ، ومدى مشاكلة الصور المتخيلة فى القصيدة للواقع تعنى إمكانية حدوثها ، مما يضعف سبيل المعارضة العقلية ، ويفسح المجال لعملية الإيهام حتى يتقبلها المتلقى ، وينفعل بها ، « بمعنى أنه إذا كان الشعر إيهاماً بمجموعة من القيم ، والأفعال ، والأشياء ، فلابد أن ينطوى هذا الإيهام على مشاكلة الواقع وإلا تأبى على أفهام المتلقين[٨٠] .

---

(٧٧) البيتان من قصيدة للمتنبى يمدح فيها سيف الدولة عند دخول رسول الروم (حلب)

(٧٨) و(٧٩) انظر منهاج البلغاء ص ١٣٥ ، ١٣٦

(٨٠) د . جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٣١٣

إن ذلك لا يكون – كما يقول أرسطو – إلا باستخدام الغريب ، والاستعارة والزينة »[81] مما « ينأى بالعبارة عن السوقية والابتذال »[82] ، ولكن على نحو من « الاعتدال »[83] فالاستعمال الأصلى يكسبها وضوحاً[84] ، « والإسراف فى تنسيق الأسلوب – على العكس – يطمس عنصرى الأخلاق والأفكار »[85].

(81) ، (82) ، (83) ، (84) الشعر لأرسطو ص122

(85) الشعر لأرسطو ص 68/140

ولعلنا نجد فى حديث « قدامة بن جعفر » [337هـ] عن « الغلو » ظلا للفكرة الأرسطية التى قلنا : إنها تقوم على أن مخالفة الواقع الخارجى مباحة للشاعر إذا كان سياق « المستحيل » يبدو وكأنه معقول ، أو كانت الحوادث نفسها تتطلبه فى العمل الأدبى وهذا مانراه لدى الدكتور شكرى عياد أيضاً فى حديثه عن كتاب أرسطو طاليس فى الشعر بين البلاغيين والنقاد [ص 266] .

يقول قدامة فى انتصاره لمذهب « الغلو » :

« هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما ، وبلغنى عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم » .

وكأنى به يقصد « البحترى » الذى قبل المبالغة بعامة ووجد فى التعبير بها وسيلة للإبداع وعمل الخيال لـطلق الشاعر غير مقيد بقواعد العقل وقوانين المنطق ، وها هوذا يقول :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

وهو رد على أولئك الذين يفضلون الشعر لحكمة يقبلها العقل أو أدب يجب به الفضل « فمن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، وكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »

[أسرار البلاغة ص158]

وإن هذا الكذب لا يقصد به الكذب الخلقى الذى يخدع به الكاذب غيره ، وإنما هو القدر من الادعاء والتحييل فى إطار المحاكاة الجيدة التى تحقق طبيعة الشعر ، وتنفى عنه عيب التضمين ، وتميزه عن النثر ، فالفن الأصيل أداة لإبراز المشاعر والإحساسات أكثر من إبراز التفصيلات والجزئيات ، ولا يمكن لأحد أن ينتصر لقول من قال : (خير الشعر أصدقه) إلا إذا كان يقصد من معنى الصدق ثماراً أحلى ، وآثاراً أبقى ، وفائدة أظهر ، وحاصلاً أكثر ، كل ذلك من وراء خيال وادعاء يجلو ما فى النفس ويعبر عنها بصدق وأمانة .

و« الغلو » عند « قدامة » هو إخراج الأمر من حيز الموجود إلى حيز المعدوم ويسمى ذلك مثلاً ، أو هو تجاوز فى نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجاً عن طباعه إلى مالا يجوز أن يقع له ، لأن الذى كنا قلنا : إنه جائز مثل قول « النمر بن تولب » :

تظل تحفر إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادى

فليس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين ، والساقين ، والهادى ، وأن يؤثر بعد ذلك =

شعار أرسطو إذن فى هذا القول أن الشعر يكفى فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح اليه دون أن يجنح الشاعر إلى قواعد العقل وهذا مما ينأى بالعبارة عن الابتذال ، ويجعلها موحية ، فهدف العمل الفنى الإمتاع أولاً وماعدا ذلك يأتى فى المرتبة التالية . إنه القصد فى المبالغة والغلو مما يتناسب والمحاكاة التى تضفى على الفن الطرافة والجدة والحيوية ، أو إنه التوسط والاعتدال ، إذ إن أرسطو لم يرفض الغلو والمبالغة جملة ولم يقبلها جملة إلا بشروطه .

= ويغوص ، ولكنه مما لا يكاد يكون .

ويقول : « إن من علامة المبالغة أو « الغلو » المقبول » أنك تستطيع أن تزيد فيها « يكاد » ، فتدل على أنك ، وإن أخرجت الشيء من حيز الموجود إلى حيز المعدوم ، فإن الأمر الذى أثبته ليس بخارج عن طبائعه » . يعنى أن اقتران العبارة « بكاد » أو « بلو » يقربها من الصحة ، والإمكان ، ويعد الغلو حينئذ مقبولاً ، إذ إن الغلو بعامة يعد أفحش ضروب المبالغة ، وحكمه الرفض بخلاف التبليغ والإغراق ، وهما الشقان الآخران من المبالغة ، فيما ذهب إليه القزوينى [انظر التلخيص للقزوينى ص ٣٧١]

ويضرب قدامة مثلاً على ذلك ، قول حسان :

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضحى ... وأسيافنا يقطرن من نجدة دماً

الذى أنشده على مسمع النابغة : فأخذ عليه ــ أى النابغة ــ قوله : « يلمعن بالضحى » ، لأنه لو قال : « بالدجى » ، لكان أحسن ، إذ إن كل شيء يلمع بالضحى ، ولو قال : « يجرين » بدلاً من « يقطرن » لكان أحسن ، ويردف ذلك قائلاً :

« إن الغلو عندى أجود ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء » . [انظر نقد الشعر لقدامة ــ تحقيق كمال مصطفى ص٥٩/٦٢/٢١٤] والتلخيص للقزوينى ص٣٧٠)

ــ معنى ذلك أن « النابغة » يطلب من حسان مبالغة حقيقية دون أن يطالب بتجاوز غاية الممكن ، والخروج إلى ما يستحيل حتى تكون المبالغة مقبولة ، وهذا ما يدخلنا فى باب الصدق الفنى أيضاً ، مما يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو فى بعض المواقف ، ما دام لا يدل تعبيرهم على مفارقة بعيدة أو استحالة لا تحقق الغاية المرجوة من محاكاتهم ، ذلك لأن المبالغة فى هذه الحال السالفة تعد مظهراً لعجز فى المحاكاة ، وسذاجة من المحاكى ، وهذا ما انتهى إليه أرسطو فيما تحدثنا عنه فى [المتن] ، وعلى هذا فتصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذى لا يتسامح فيه إلا إذا كانت محاكاته جيدة ، تحقق الغاية المرجوة منها .

وبعامة فإن الحادثة التى يصورها الشاعر ، وإن لم تكن قد وقعت فعلاً ، أو لا يمكن وقوعها فهى لابد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها إذا شهد لها السياق بذلك ، ووافق النظم الغرض المنشود ، والموافق لمقتضى الحال . =

قصارى القول : الغموض أو الغرابة أس من أسس جمال الفن الشعرى ولكن بقصد واعتدال ، وهذه الخاصية تتفق وطبيعة الشعر « التركيبية » القائمة على التخييل والصنعة ، والمهارة الفنية ، والذوق المدرب ، مما يسكد الذهن ، ويبعث على المتعة ، والبهجة ، ذلك لأن الصورة فى العمل الأدبى ليست وسيلة لتقريب الشىء الغريب ، وتحويله إلى شىء مألوف ، بل هى عكس ذلك ، قد تحول الشىء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه فى ضوء جديد . وتضعه فى سياق غير متوقع ، وبهذا يتحقق قدر من الصدق الفنى

= و« الغلو » عند القزوينى [ت ٧٣٩] جزء من « المبالغة » التى يعرفها بقوله : « المبالغة أن يدعى لوصف بلوغه فى الشدة أو الضعف حداً مستحيلاً أو مستبعداً » ، وتنحصر المبالغة عنده فى « التبليغ » ، و« الإغراق » ، و« الغلو » ، فإذا كان المدَّعى ممكناً عقلاً وعادة « فتبليغ » [التلخيص ٣٧١] ، كقول امرئ القيس :

فعادى عِداءً بين ثور ونعجة   دِراكاً فلم ينضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ

فليس ممتنعاً عقلاً وعادة ، أن يدرك الفرس ثوراً وبقرة وحشيين فى مضمار واحد ، ومنه قول « ابن الرومى » يصور حال بخيل يدعى « ابن يوسف » :

لو أن قصرك يا ابن يوسف ممتلٍ   إبراً يضيق بها فناء المنزل
وأتاك يوسف يستعيرك إبرة   ليخيط قدّ قميصه لم تفعل

ويوسف هذا هو أبو المخاطب ، وهذا الذى يدعيه « ابن الرومى » ليس من موانع العقل والعادة . [التلخيص ٣٧١]

وإن كان المدَّعى ممكنا عقلاً لاعادة « فإغراق » كما فى قول الشاعر :

ونكرم جارنا ما دام فينا   ونتبعه الكرامة حيث كانا

[التلخيص ٣٧٢]

وإكرام الجار من أخلاق المخلصين الأوفياء ، أما أن يكون الإكرام تابعاً للمكرم حيث كان وأنّى تنقل فهو وإن لم يمنعه العقل ، فإنه لم تجربه العادة ، ولذلك فقد تجاوز الشاعر الحد إلى ما هو ليس بمعهود أو مطرد رغم أن العقل لا يمنعه .

أما « الغلو » ، فضابطه أن يكون الوصف المدَّعى فيه غير ممكن لاعادة ، ولا عقلاً ، ولذلك فهو مرفوض ، ولا يقبل منه إلا أصناف ، منها ما أدخل عليه ما يقربه إلى الصحة نحو « يكاد » كما فى قول « أبى العلاء المعرى » :

تكاد قسيهّ من غير رام   تمكن فى قلوبهم النبالا
يذيب الرعب منه كل عضب   فلولا الغمد يمسكه لسالا

[التلحيص ٣٧٤]

ويقرب الوصف المدَّعى من الصحة أيضاً دخول لفظ (لو) مثلما ورد فى قول أبى الطيب المتنبى : =

الذى يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغات فى شعر الشاعر فيما اختلجت به نفسه أمام بعض المشاهد أو المواقف ، مادام لا يدل ذلك على مفارقات تطمس عنصر الفن والوجدان .

حقاً ، إن الألفة (Familiarity) تضعف إحساسنا بالعالم ، « لذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب و « الأكليشيهات » اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازى ، وهذه هى عملية التشويه الخلاقة التى تعيد لنا جدة التصور بعد أن تثلمها العادة ، وتكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين »[٨٦] .

= عقدت سنابكها عليها عِثْيرا   لو تبتغى عَنَقًا عليه لأمكنا

فأبو الطيب يدعى أن الغبار المثار من حوافر الخيل صنع جسرا فوقها حتى لو أرادت الخيل السير عليه بسرعة لأمكنها ذلك [انظر التلخيص ص٣٧٣ ، والعثير بكسر العين ، وسكون الثاء ، وفتح الياء : الغبار ، والعنق : السير السريع] . وقوله :

لو تعقل الشجر التى قابلتها   مدت محَيِّيةً إليك الأغصنا

ومما يجعل المعنى المدَّعى [فى إطار الغلو] مقبولاً خروجه مخرج الطرفة أو « الهزل والخلاعة » [انظر التلخيص ص٣٧٤] ، كما فى قول الشاعر :

أسكر بالأمس إن عزمت على الشر   ب غداً إن ذا من العجب

فالشاعر يصاب بالسكر لمجرد تذكره تجاربه مع الخمر ، والأمر يبدو عنده أبعد من ذلك ، فهو إذا عزم على الشرب (غدا) سكر بالأمس !! وأمس لا يعود .. ولنا بطبيعة الحال أن نقبل هذا الغلو كما قبله القزوينى من قبل ، فها هو ذا علم النفس فى العصر الحديث يعلل لمثل هذه المشاعر ، فالمؤثر الشرطى يتحقق مفعوله بمجرد الإحساس والتذكر ، فتعود التجربة ، ولو لم تكن أسبابها المادية قد توافرت .

هذا ـــ ويقترح الدكتور عبد العظيم المطعنى أن يضاف إلى ضابط « الغلو » كل كلام خالف فيه قائله أصول الشرع ، وقواعده ، بحيث لا يقل على هذا الأساس ، فليست مخالفة العقل بأولى من مخالفة الشرع فى هذا المجال ، فقول بعض الأندلسيين مادحاً :

ما شئت لا ما شاءت الأقدار   فاحكم فأنت الواحد القهار

وكأنما أنت النبى محمد   وكـــــأنما أنصارك الأنصار

ففى البيتين شطط بالغ !!! ـــ إذ أثبت الشاعر لممدوحه صفة لا يوصف بها إلا الخالق عز وجل ، ثم عاد فشبه الممدوح بالنبى ، وشبه شيعته بالأنصار وهذا غلو واضح مرفوض والأمثلة على ذلك كثيرة فى مصدرها عنده

[انظر للدكتور المطعنى مقاله « أسس بلاغية تطبيقها على البيان القرآنى محظور » مقال بمجلة كلية اللغة ـــ جامعة أم القرى العدد الأول ١٤٠٢ هـ ص ٢٥٦]

(٨٦) الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى (ط٢) : ٨٢

كل ذلك أساسه التشكيل الذى لا ينبغى أن يصل إلى حد الإلغاز مما يطمس عنصر الفن كما قلنا ، وكما أكد أرسطو من قبل .

لقد استطاع [جويو] أن يرد الغموض الذى يضفى طابع السر على بعض الآثار الفنية إلى سببين مختلفين ، أولهما : إبهام الفكر ، كما يتفق ذلك « لجوته » و « شيللى » ، و « بيرون » ، والثانى : عمق الفكر كما يتفق أيضا « لبيرون » و « شيللى » ، و « جوته » .

أما فى الحالة الأولى ، فإن الغموض عيب ، وعلامة ضعف ولا شأن له بعظمة الأثر الفنى وجماله ، وأما فى الحالة الثانية ، فليس العمق على رغم الغموض الذى يبدو لأول وهلة إلا إشارة إلى أنوار بعيدة سحيقة ، سيكشف عنها العلم ذات يوم ، ثم إن الشعر نفسه ضرب من العلم العفوى ، وليس الفن العظيم أحلاماً عقيما فارغة إلى الأبد ، وإن الأفكار العظيمة التى تدور فى خلد الشعراء نوافذ تطل على الحاضر ، أو على المستقبل ، وما كان لها أن تحدث فينا أى تأثير لو أنها مجرد أحلام خيالية غريبة عن الواقع كل الغرابة .

إن الشعراء يتمتعون بكلام غامض وعميق لا يلبث أن يخرج بعد ذلك إلى النور ، وفى وسع الشاعر أن يقول عن نفسه ما قال « هيراقليطس » ، هذا الفيلسوف الذى يتمتع بعبقرية شاعر : « إننى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام ، وترجع أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور » — ويستطرد (جويو) قائلا :

« إن بعض كلام « هيراقليطس » أو « بارمنيدس » ، وبعض تماثيل « ميشيل أنجلو » ، وبعض سيمفونيات « بتهوفن » تكثف وتركز أفكاراً ومعانى ينشرها الزمن بعد ذلك ، ومن هذه المعانى التى استشفوها إنما تستمد هذه الآثار قوتها ، وجمالها ، وهكذا ترى أن غموض الأثر الفنى ينشأ عندئذ عن سعة الآفاق التى يفتحها ، فالسماء لا تبدو لنا قاتمة من فوق الذرى العالية إلا لأنها تسكب علينا بصورة مباشرة كل أضواء الفضاوات اللا متناهية — إن

معنى « اللا نهائية » فى الفن هو بعينه معنى « الألوهية » ، يقول « ڤيكتور هوجو » :

« إن الفضاء كله يجتمع فى هذه الزهرة التافهة التى يتأملها الفكر » كما رأى « باسكال » فى « العثة » صورة مختصرة للأرض بأسرها ، وللسموات والعالمين »[87] .

ونعود فنقول : إن هذا الذى أوضحناه يمكن أن يكون مفسّرًا لبيان الفارق الأساسى بين الأديب والعالم ، فالأديب يتناول الشىء المعتاد ليحوله إلى شىء جديد لم نألفه من قبل فى صورته والإحساس به ، ولكن العلم يتقصّى حقيقة الغامض ، ويفتش فى ثناياه ليكشف سرَّ غموضه بالتجربة ، والبرهان ليصبح شيئا عاديا مألوفا قريبا إلى أذهاننا وعقولنا - ومن هنا فالفن ليس علما طبيعيا ، أو رياضيا ، وهو أبعد من أن يكون مجرد محاكاة للطبيعة وحسب ، إنه وليد حدس جمالى ذاتى ، بالإضافة إلى أن جزءًا منه ينتمى إلى وعى الإنسان وشعوره وما يدور حوله .

هذا - ولعلنا سنرى فيما بعد ، كيف أن « أدموندبيرك » Burk ١٧٢٩ : ١٧٩٧ تأثر بأرسطو ، وأثر فى « كانط » (ت ١٨٠٤) ، وفى كتابه « نقد العقل » ، وقد أشاد « كانط » فى هذا المؤلف بأهمية العالم الباطنى بأن جعل للغموض ، والإبهام فى الفكرة المعروضة قيمة أدبية ذات شأن ، فالإبهام مثل اللا نهائية ، والأبدية ، يطلق سراح الفكر ، ويمكنه من أن تتسع قواه الباطنية ، وتمتد غير خاضعة لحكم الحقائق الظاهرية للأشياء ، وإن هذا المقياس لمن خصائص المذهب الحر فى النقد ، الذى يرى الناحية الذاتية تتغلب على الناحية الموضوعية .

لذلك كان فى الغموض « جلال » من وجهة نظر كل من بيرك وكانط ، وأكثر ما يرتبط هذا الغموض وذلك الجلال بالموضوعات والأمور المؤلمة

---

(٨٧) عن جان مارى جويو وكتابه : المجمل فى فلسفة الفن المعاصرة ص ١٠٣ ١٠٥ والملاحظ أن أثر « أرسطو » يبدو واضحا فى فكره عن فلسفة الفن

والمروعة ، وأشدها ما يتصل بفكرة الموت والدمار ، والهلاك ، وكل مظاهر الألم مما يثير العواطف بقوة ، وبهذا يصبح القبح عنصرا أصيلاً من عناصر الشعر الذى يبنى عليه جلاله ، ثم إن الارتياح الذى يسببه « الجلال » فى الفن من أثر الغموض منشؤه إفاقة الفكر من طغيان القوى الهائلة التى لجلال الطبيعة ، وبهذا ينتصر الفكر « انتصاراً أدبيا » على قوى الطبيعة ، فيبعث فيه هذا النصر قوة وارتياحاً ، إنها قوة الجلال المستمدة من أعماق الفن وباطنه[٨٨] وأقول :

إذا كانت هذه هى آراء العلماء فى مسألة الألفة والغرابة أو الغموض وعلاقتهما بجمال الفن ، فيمكننى استخلاص نتيجة مهمة ، وهى أن عامل الألفة – حقيقة – قد يضعف إحساسنا بالعالم من حولنا ، وبالأشياء وقد امتلأت بالفن والجمال ، ومن أجل ذلك يصبح عنصر المفاجأة والغرابة هما البديل الذى يحيلنا إلى جمال الأشياء – ولكن ما الرأى فى أن بعض الأفراد يرفضون الأثر الجميل – قبل أن يتأملوه – لمجرد أنه خارج عن مألوفهم ، أى إنه لا يطابق فى الإطار والمضمون والتركيب ما اعتادوا أن يجدوه فى الفن الجميل ، وربما نجد أيضا – فى المقابل – من يحكم بالجمال على الغريب والغامض ، أو النادر والجديد ، وكل ما هو خارج على المألوف أو المقياس العام ، كما سبق أن رأينا – ولذلك يمكننا القول : بأن هؤلاء وأولئك مخطئون لأنهم يحتكمون فى تقويمهم العمل الفنى إلى النزعات النفسية ، والعادات العقلية ، دون أن يحكموا الذوق فى ذلك ، فالباحث فى جمال الفن لا شأن له بعاملى الألفة والغرابة ، بل عليه أن يحكم بإحساس مدرب ، وذوق مثقف مصقول فيعرف قيمة الجمال ، ويبحث عنها فى المألوف والغريب على السواء ، فلربما تنبسط نفسه إذا اكتشفها فيما ألف أو فيما لم يألف ، وعلى هذا يصبح وجدانه وذوقه من المرونة والعمق بحيث يستطيع أن يضع يديه على موضع القيمة ، ومكان الأستاذية فى هذا الأثر أو ذاك غريبا كان أم مألوفاً .

---

(٨٨) أبركرومبى (لاسل) : انظر قواعد النقد الأدبى : ترجمة محمد عوض محمد ص ١٧٦/١٧٥ . مع ملاحظة أن بيرك لا يفرق بين الإبهام والغموض على خلاف ما رأينا عند جويو (ت ١٨٨٨) من بعده .

وجمال الشعر عند « أرسطو » كامن فى استثارته حاستى « الخوف والإشفاق » فينا ، وإن هذه الاستثارة من شأنها « تطهيرنا » من هذين الانفعالين مما يزيدنا قوة ، والمقصود بالإشفاق هنا الإشفاق على البطل مما قد عاناه ، ويعانيه ، والخوف عليه مما ينتظر له أن يعانيه ، وإنه لمما يقال فى هذا الصدد ، « إن الإشفاق إنما يكون إشفاقا من المتفرج على البطل ، وأما الخوف فيكون خوفا من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل ، إنه الخوف الذى يحسه الرائى من المجهول بصفة عامة »[٨٩] .

وإنه لما يذكر بمناسبة القول عما تثيره « التراجيديا » فى نفوس الرائين من إشفاق ، وخوف ، أن أفلاطون كان قد هاجمها ، على هذا الأساس نفسه ، إذ مادامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق ، والخوف ، فهى إذن تزيد من جانبنا الانفعالى ، وبالتالى تزيدنا ضعفا ، أما « أرسطو » فكأنما أراد الرد على أفلاطون فى ذلك حين قال : أى أرسطو :

« إن استثارة الخوف ، والإشفاق فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين »[٩٠] .

وإنه لمن الواضح فى العبارة الأرسطية السابقة ، أن « أرسطو» ينحل المأساة قدرة شفائية تزودنا بمصرف آمن للعواطف المقلقة ، وتحقق لنا الرضى الفنى ، وتهيئ لنا حالة عقلية أحسن ، وهذا يخلصنا من تهم أفلاطون للفن .

وبمعنى آخر : إنه نوع من مداواة الشر بمثله ، وكأن أرسطو من أنصار المثل القائل : — على حد قول الدكتور زكى نجيب — (ودوانى بالتى كانت هى الداء) . — وكل ما فى الأمر أن الدواء هنا يتم فى ظروف فنية مصطنعة .

---

(٨٩) انظر المقدمة التى كتبها الدكتور زكى نجيب محمود لكتاب « الشعر » لأرسطو بتحقيق الدكتور شكرى عياد (١٩٦٧) .

(٩٠) انظر المقدمة السابقة - وانظر مناهج النقد « لديفيد دتش » ص ٧١ مع ملاحظة إشارة المؤلف إلى اختلاف النقاد حول مفهوم التطهير لدى أرسطو .

وفى الطب اليونانى رأى يقول : « إن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة ، بأن يعطى مادة تشبهها بمقادير خاصة ، وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض فى الطب الحديث ، ويبدو أن هذا ما قصده أرسطو بلفظ « التطهير » Catharsis لطرد هذين الشعورين ، شعور الخوف والرأفة »[٩١] .

وهنا تتضح العلاقة الوثقى بين فكرة « المحاكاة » وفكرة « التطهير » ، وهما عنصران رئيسان فى نظرية أرسطو فى الفن وجماله ، فعن طريق هذه التجربة الفنية أو تلك مما يحاكى ، تتخفف النفس من انفعالاتها الأصلية ، إذ إن التطهير لا يتم إلا « بمحاكاة » ظروف مماثلة لتلك التى تثار فيها الانفعالات فى الحياة الواقعية .

إذن فى استطاعة اللذة الفنية أن تخلص النفس من المتاعب ، والهموم ، فالانفعالات لو تركت لتتراكم وتترسب فى النفس ، فإنها تغدو فيها أشبه بالسموم التى ينبغى التخلص منها ، وهكذا يصبح الفن ، وفن « المأساة » بوجه خاص لازماً لإطلاق الآلام ، والانفعالات الحبيسة فى نفوس المتذوقين[٩٢] .

وأضيف قائلاً : إنى لا أرى هذا التطهير إلا إشعاعاً روحيا . مصدره الفن ، وإذا كان هذا التطهير لا يتحقق إلا عن طريق الفن بطريقة خاصة فإن هذا مدعاة إلى القول بأن الفن عن طريق ما يحدثه من تطهير يعد مدرسة أخلاقية نتعلم فيها التعاطف ، والمشاركة ، والتناغم ، والاتصال بالآخرين ، وبذلك تصبح للجمال وظيفة تربوية غير مباشرة تتخلل الفن ، « فننتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق كلية عامة ، إذ تحيا نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى مما ينتزعنا من أسر « التمركز الذاتى » على حد قول « برنشفيك »[٩٣] .

---

(٩١) أبركرومبى : قواعد النقد الأدبى ١٢٢

(٩٢) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٦٢ .

(٩٣) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢١٤

إذن من مهام الأدب تطهير العواطف بعد تفريغ المكبوت منها للوصول إلى درجة من الاتزان النفسي ويكون ذلك إما بالتصريف وإما بخلق القدرة المعنوية على احتمالها « فالنظارة فى المسرحية مثلاً يبكون ويضحكون فلا تكون النتيجة تزييفاً للعواطف ، وتمييعا لها كما زعم « أفلاطون » ، وإنما النتيجة كما يراها أرسطو هى تصريف هذه العواطف المكبوتة فضلاً عما ينتج عن ذلك من عزاء عندما نرى غيرنا أكثر شقاءً منا فيخف شقاؤنا لذلك . وهذا مما ارتآه أرسطو أيضا »[94] .

وهذا ما يدعونا أن نقول :

إذا كانت المهمة التطهيرية التى يقوم بها الفن مهمة تربوية وأخلاقية موجهة للسلوك بحيث لا يظهر أثرها إلا بطريقة غير مباشرة من خلال الفن ، فإن ذلك يؤكد ما قلناه من أن أرسطو لم ينظر إلى الشعر نظرة مجزأة تفصل بين محتوى العمل وشكله، لكنه آمن بالارتباط الوثيق بينهما[95] ، ثم إن الرؤية العامة لمنهج أرسطو تجاه الفن تؤكد هذا ، فالشاعر لا يقدم صورا ناطقة صريحة للأخلاق بل إن المحاكاة فى الشعر - والخيال جانب أساسى فيها وما يلازمها من أثر تطهيرى ، تقود إلى التعاطف والمشاركة ، والتوازن ، وكلها وسائل للخير الأخلاقى ، ومن هنا فالشعر غير علم الأخلاق ، لا يعلم ، ولا بوجه بطريقة مباشرة بوساطة تقديم الأمثلة المحسمة والدالة على السلوك الحسن مثلاً ، وإنما يتم ذلك بالتأمل ، والتغلغل فى المواقف بوساطة الخيال ، والخيال بدوره أداة الطبيعة الأخلاقية فى الإنسان ، فيغدو الشعر كالمرايا ، يرى المشاهد فيها نفسه مجرداً من كل شىء إلا من المشاعر المثالية القادرة على توسيع محيط الحساسية الإنسانية ، وإذا كان التناسب فى الفن ثمرة لتوازن نفس مبدعة ، فلابد لهذا التناسب من أن يحدث أثراً فى المتلقى ، ويساعد على إحداث نوع من التوازن بين القوى النفسية لذلك المتلقى ، وأعتقد أن هذا ما يقصده أرسطو من « التطهير » فى إطار اهتمامه بالشكل الفنى الموحد ، وقد أشرنا إلى ذلك منذ قليل .

---

(٩٤) د . سهير القلماوى : النقد الأدبى (ط ٢) ص ٧٩ .

(٩٥) انظر لألبير ريفو : الفلسفة اليونانية ص ١٥٩/١٦٠ - وقد ورد نص أرسطو فى ذلك قبلاً .

والنتيجة التى استخلصها من معنى ذلك كله هى : أن عملية « التطهير » ترتبط « بالتأثير الفنى » ، بما يحدثه الأدب من توازن فى الدوافع ، وتحرر من الكبت ، تلك الدوافع المتصارعة عند الإنسان ، الأمر الذى يولد فى النهاية لذة ، أو نشوة جمالية — أو تطهيراً ، وهذا يؤدى بدوره إلى القول : بأن هناك فرقاً بين الأخلاق والعمليات الإبداعية والفنية ، إلا أن هذا الفرق غير موجود بين الأخلاق والتأثيرات الفنية ، فالحس الأخلاق المرهف إذ يصاحب عملية التطهير هذه يكون على مقربة من الحس الفنى وتأثيره رغم كون الاتجاه الأخلاق الصرف غير مقصود لذاته ، وعلى بعد بعيد من الفنان فى أثناء عملية إبداعه الحر ، وهذا كله مما يجعلنا لا نستطيع فصل الجماليات عن الأخلاقيات فى الفن بشكل نهائى ، رغم أن وظيفة الفن ليست بالتحديد وظيفة خلقية . ذلك لأن الفن لا يواجهنا بالفضيلة أو بالمعرفة عامة مواجهة مباشرة ، كما قلنا ففى مواجهة الفضيلة مشقة ، وفى العلم جفاف ، ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية للفن إلى أن الفن بما يضيفه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة ، وفى استمتاعنا بهذا الجمال ، وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة والتوجيه دون شعور منا[٩٦] .

كل ذلك معناه أن جمالية الشكل الفنى لها محتواها الأخلاق أو الإيجابى بصفة عامة عند أرسطو ، كل ما فى الأمر أن هناك فرقا بين أن نركز على المحتوى الأخلاق سلفا ، ونظر إليه ونقومه فى ضوء قوانين أخلاقية لا تراعى الخاصية النوعية للفن ، وبين أن نفهم هذا المحتوى الأخلاق من خلال شكل فنى له قوانينه الخاصة — فى الحالة الأولى نكون مجرد أخلاقيين أو علماء أخلاق ، « نحاسب الفن فى ضوء مجموعة من القيم المحددة سلفا فنتجاهل أو نجهل خاصية الفن النوعية » أما فى الحالة الثانية فنكون ناقدى فن فى الدرجة الأولى ، نستخلص من الشكل وحده دلالات متعددة ، قد تكون هذه الدلالات أخلاقية ، تتوافق مع القيم المحددة سلفا ، أو لا تتوافق ، إلا أنها — فى النهاية — لا تشغلنا إلا بوصفها أثراً مصاحبا للذة خاصة يحدثها تناسب الشكل »[٩٧] .

(٩٦) انظر الأسس الجمالية ص ٩٣ .

(٩٧) أنظر مفهوم الشعر للدكتور عصفور ص ١٣٤ .

هذا – وإذا كان الخير الأخلاقى ، والحياة الفاضلة ، والمشاعر الإنسانية مهمة كل ضروب النشاط الإنسانى الجديرة بالتقدير ، « إلا أن كل ما يؤديه الشعر فريد ، إذ إن الشعر يستدعى الانتباه على نحو لا يستطيعه أى نوع من أنواع الكلام ، كما يقول : « سدنى »[98] ، أما « شيللى » Shelley فيقول :

« إن الشعر الجيد هو التعبير عن النظام الأمثل كما يدركه الخيال »[99] .

كل هذه المعانى التى يتحدث عنها « سدنى » و « شيللى » تحسّ فى الفن ، وطاقاته الانفعالية مما يجعلنا قادرين على الوعى بأنفسنا ، فنصوغها صياغة جديدة قادرة على مواجهة الحياة ، والسلوك الإيجابى تجاه أحداثها ، وعلاقتنا بها .

ولم يغب عن أرسطو أن يحدد الأسس الجمالية لصور التشبيه ، والاستعارة ، فالتشبيه عنده أقل أثراً من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به ، لأن القول – كقوة الحجة – يكون على قدر سرعة الإفادة وإحكامها ، ولكن يجب ألاّ تكون الاستعارة بعيدة المنال حتى لا تلجئ المرء إلى البحث عما وراءها يندّ عن الفهم ، ويستعصى على الذوق والإحساس ، كما يجب فى الوقت نفسه أن تكون واضحة وإلاّ كانت عديمة الأثر ، فالناس لا يلقون بالاً لما هو غريب ، وإنما يهتمون بسماع الأفكار التى يخيطون بها ، بمجرد سماعها[100] .

وهذا هو مذهب أرسطو فى الأسلوب بعامة ، وما الاستعارة أو التشبيه إلا جزء مركب أو مرتب فيه . إن أرسطو بوجه عام يخضع تأليف الصورة « البيانية » لمذهبه المحدد فى الغموض ودرجته المطلوبة ، وفيه يرى ضرورة الاعتدال والتوزان ، فهو يكره الأسلوب الواضح الدارج المبتذل ، كما يكره الإغراب والتعقيد والإلغاز – لذلك يقول « ابن رشد » فى « تلخيص

---

(٩٨) ديفيد دتش : ماهج النقد ص ٢٣٧ .

(٩٩) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق لديفيد دتش ص ١٨١ .

(١٠٠) أرسطو : انظر الخطابة ١٤١٠أ ب ، س ١٦ ، ٢٠ ، ٣٣ – ٣٥ – ١٤١٣أ ب .

الخطابة »[١٠١] : « إن أرسطو يحذر من الركاكة والانحطاط فى الأسلوب عند استخدام الألفاظ العادية » .

والأهم من ذلك أن أرسطو يعد الاستعارة آية الموهبة ، لأن الإجادة فى صنعها مما يشير إلى القدرة على إدراك الأشباه ، والبصر بأوجه الاتفاق بين المختلفات ، وهذه قدرة للشاعر أو الأديب الصنع الحاذق لا تتوفر لغيره ، إذ إن الشاعر يرى أبعد مما نرى نحن .

وتزداد الاستعارة حسنا إذا توافر فيها عنصر التمثيل ، والتمثيل يكون بإثارة المنظر أمام عيوننا مما يخلق صورة حية متحركة غير جامدة ، ومما يزيد المعنى قوة ، ويدخل نفوسنا فى جو من الإثارة والدهشة ، فقد كان من دأب « هوميروس » فى أسلوبه أن يهب الحياة ما لا حياة فيه ، ومما يذكره أرسطو عن « هوميروس » قوله : « طار السهم » — و « نفذ سنان الرمح المجنون فى عظام صدره » — و « وسرعان ما قفز ذلك الحجر القاسى الذى لا يستحيى » — ووصف الحجر هنا فيه « استعارة تناسبية » ، لأن نسبة الحجر إلى راميه كنسبة من لا رحمة عنده تجاه الضحية التى يعذبها[١٠٢] .

والاستعارة التناسبية كما يقول الدكتور غنيمى هلال أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية فى بلاغتنا العربية القديمة ، ففى مثال أرسطو ، شبه الحجر

---

(١٠١) ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٣٨ وما بعدها — ويعد أرسطو الأقاويل الشعرية أقاويل « مخيّلة » بما فيها من تخييل وتشبيه ، وأصناف هذا التخييل ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما . أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما تشبيه شىء بشىء ، وتمثيله به ، ويستخدم لذلك حروف التشبيه المعروفة ، والثانى ، فهو أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه (وهو الذى يسميه ابن رشد « الإبدال ») — كما فى قول أبى تمام يمدح المعتصم [هو اليم من أى النواحى أتيته فلجته المعروف والجود ساحله] .

ويدخل فى هذا القسم أنواع الاستعارة ، والكناية بمفهوم بلاغتنا العربية . ثم الصنف الثالث وهو مركب من هذين . [انظر فى ذلك تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر « للوليد بن رشد » ص ٥٧/٥٨/٥٩ وانظر لابن رشد تلخيص الخطابة ص ١٧/١٨ وص ٥٤٧ وراجع خطابة أرسطو ١٤١٢ ب — ٣٢ — وفن الشعر ١٤٤٧ أ ١٦ — ١٨ .

(١٠٢) خطابة أرسطو : ١٤١١ ب — ١٤١٢ ب — ٢٥ — ٢٨ وراجع النقد الأدبى الحديث ص ١٢٧/١٢٨ . وراجع الشعر لأرسطو بتحقيق د . عياد ص ١٣٨ .

بإنسان قاس لا قلب له ، وحذف الإنسان ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، هو القسوة[١٠٣] .

و« هوميروس » يرى أن أمواج البحر « محدود بة » فى ذؤاباتها البيض ، أفواجا تندفع فى إثر أفواج دون انقطاع[١٠٤] ، إنه التمثيل أو التجسيد الذى نطلقه اليوم على الاستعارة التجسيدية ، أو التشخيصية ، التى تضفى على الساكن حركة والجماد حياة ، إنه المعنى « الدرامى » فى التصوير الاستعارى ، أو التشبيهى على حد سواء ، مما يجعل الأدب وصوره بحق فن اكتشاف الجانب الوجدانى من الحياة ، ومما يسهم فى تأكيد وجود عنصر المحاكاة الشعرية ، وجعلها مهمة الفن الجميل .

وبالحركة تتفاضل المادة الصماء فى الجمال بحسب ما يبدو لها من حريتها ، ومشابهة « الإرادة » فتروقنا الرياح ، والنيران ، والأمواج ، وتطلق فى نفوسنا خوالج الحياة ، ونعاطيها شيئا من العطف ، لا نعاطيه لغير الأحياء ، وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيله للناظر من حرية الإرادة ، وحرية الحياة[١٠٥] .

نعم ، إن الحركة هى طاقة أداة الشعر الممثلة فى الكلمة ، والنغم ، إنها حركة النفس فى غموضها ، واضطرابها ، وحركة الجسم للتعبير عن ذلك ، وحركة الكون كله وهو يمثل الحياة ، فما الحياة إلا حركة لا تنتهى ، لذلك قرر أرسطو ، كما قرر أفلاطون من قبله أن الفن يجب أن يحاكى الحركة .

ونتساءل .. هل التشخيص أو التجسيد مقياس جودة ، وجمال ؟ .
والإجابة : لا نشك فى أن التشخيص مقياس جودة ، فبوساطته يتعمق الشاعر بناء اللغة ، وضمائرها ، وأفعالها ، ويصبح التشخيص بذلك ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقاتها فى حقل تجاربه الشعورية الجادة ، وانفعالاته العميقة التى يستطيع

---

(١٠٣) النقد الأدبى الحديث ص ١٢٨

(١٠٤) الخطابة ١٤١٢/١٤١١

(١٠٥) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٦٣ . وانظر قواعد النقد الأدبى لأبر كرومبى

من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الأشياء المحسوسة فى عالم الواقع الخارجى ، فيشخصها ، أو يجسمها ، ويتفاعل معها ، وبذلك يصبح التشخيص عملية نفسية صرف ، تجعلنا فى العمل الأدبى كأننا نمارس حياة حسية نتمثلها فى الألفاظ ، وفى إشعاعاتها ، ودلالاتها الرمزية[١٠٦] .

ولهذا تبقى الاستعارة حية نشطة ، لأنها حينئذ تنقل إلينا خبرة للواقع يمارسها قوم تمكنوا من تخطى رؤية رفاقهم من بنى البشر ، ومن إبصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس ، ولا يتأتى للغة الكلام العادية التعبير عنه ، وهذه الاستعارات لا تزال تثير إحساسًا لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر[١٠٧] .

معنى ذلك أن القضية فى الاستعارة ليست قضية مشبه ومشبه به ، إنها العلاقة النفسية التى تربطهما أو العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر من خلال التقائهما ، وقد أعيد تنظيم الإحساس بالطرفين ، وأعطى لهما وظيفة جديدة ، وهذا ما نعنيه بقولنا : إن الاستعارة لا تنفك ، ومن الصعوبة حلها إلى أجزائها ولذلك فإن المشغوفين بتحليل الاستعارة هم الذين يعتقدون أنها مجرد زخرف أو تلوين ، يقوم على علاقة منطقية بين طرفين ، وهم بهذا التصور يغفلون الفاعلية الناتجة عن هذه العلاقات الموجودة فى هذه الصورة التركيبية المتفاعلة .

وبوجه عام يرتبط مقياس الجودة فى التصوير الشعرى عندما تصبح الصور ليست قائمة كلها فى حكم العقل ، ولكنها موجودة فى روح الأشياء ذاتها — ومن هنا تصبح الصور الشعرية الجزئية وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن المشاعر ، أما حين تعجز الصورة فى تحقيق مثل هذا الهدف الفنى ، فإنها تصير عندئذ متعة فى ذاتها مزخرفة مزركشة ، كما قلنا ، لكنها لا تضيف جديدا للمعنى فى الشعر ، بل إنها قد تضعف معانى القصيدة ، فالصور الكلامية التى يستخدمها الشاعر إن أجيد استخدامها فهى أداة مفيدة فى أيديهم ، فبفضلها

---

(١٠٦) الأسس الجمالية : ص ٢٠٦ .

(١٠٧) جون مدلتون مرى : الاستعارة ترجمة الدكتور المسيرى – مجلة المجلة ١٩٧١ ص ٤٣ .

تشخص المعانى المجردة ، وتصب فى صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكتسب قوة ونصوعاً[108] ، فضلا عن أن التشخيص « دو قدرة على التكثيف ، والاقتصاد ، أو الإيجاز ، وقد عزا ريتشاردز إليه الفضل فى تجنب انتثار الدوافع الانفعالية وتبددها »[109] .

وها هو ذا الأستاذ العقاد يقول عن قوة ملكة التشخيص :

« إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا ، أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام ، والمعانى ، فإذا هى حية كلها ، لأنه جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ، ويهتز لكل هامة ولامة ، فيستبعد حد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة ، صفر من العاطفة خلو من الإرادة[110] .

من خلال ذلك كله نرى أرسطو يؤمن إيماناً قويا بأن النشاط الفنى فى حقيقته عملية انتقاء وتهذيب لمادة مستمدة من الطبيعة ، أو من الحياة الإنسانية ، وتقوم الصورة فى الفن بتجسيد هذه العملية مما يحقق الوجدان ، أو الانفعال الجمالى عند الإنسان ، ويزيد من هذا تأمل الصورة فى العمل الفنى بوصفها تعبيراً له دلالاته ، وإيحاءاته ، وإطاره العاطفى ، وما التأمل إلا تذوق نقى يقع على الصورة فينقلنا من عالم التجارب العادية إلى عالم التجربة الفنية الجمالية ، والفنان عندما يندمج فى تجربته الفنية يلحظ فى المنظر الطبيعى مالا يلحظه عامة الناس ، لأنه يركز رؤيته على العناصر ، والوسائل المكونة ، للصورة الفنية ، وعن طريق الصور الفنية تبدأ عملية التذوق الجمالى ، وتتفاضل من حيث تأثيرها ، وتعبيرها ، واحتواؤها بين علاقات أجزائها وتناغمها قيماً جمالية تشبع الوجدان والعقل معاً ، ومما يساعد على هذا التأثير توحد أجزاء العمل الفنى بحيث يستحيل ترجمة هذا العمل إلى لغة أخرى

(١٠٨) شارلتون : فن الأدب – ترجمة د زكى نجيب محمود ص ٧٩

(١٠٩) د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٣٦

(١١٠) الأستاذ العقاد : ابن الرومى – حياته من شعره : ص ٣٠٣

دون أن يفقد معظم طاقته الشعورية ، وتأثيره الجمالى ، وقد عنى أرسطو بهذه الوحدة فى إطار اعترافه بقيمة الخيال ، إذ إنه هو الذى يحققها فى ظل المحاكاة ، فضلا عن تحقيقه الارتباط غير المألوف بين الكلمات لجعل الكلمة العادية غير عادية ، فلمح دلالة الكلمة ليس فى مألوف معناها ، وإنما فى دلالة جديدة يحملها الشاعر إليها ، وسبيل ذلك بطبيعة الحال هو الشبه ، فلمح الشبه ، حقيقة أو ادعاءً يشبع فى عرف أرسطو إحدى الغريزتين اللتين يقوم عليهما الفن ، وهما غريزة حب التكرار ، وغريزة الطرب للنغم ، ومن هنا تأتى أهمية كل من التشبيه والاستعارة عند أرسطو ، إذ إنهما من الوسائل التى يستخدمها الأدب ليرتفع عن عالمه ، ويتجاوز حدود الواقع فى ظل محاكاة تجعل من العادى المألوف غير عادى وغير مألوف ، وذلك بإيجاد صلات وروابط بين الكلمات لا وجود لها فى الحياة الواقعية حتى يؤلف منها دلالة جديدة ، وأيسر صور الارتباط ، وأقربها للغرائز الإنسانية هو الشبه ، ثم إن أكثر ما يدور عليه البحث فى الفن الأدبى هو الخيال متجليا فى أبسط صوره ، وأغناها فى الوقت نفسه ألا وهو التشبيه قائما بنفسه أو على حد الاستعارة ، وهما سبيل مهم لعمل أدبى غنى ، إذا ما أحسن استخدامهما مما يمدنا بطاقة إيحائية ، مصدرها ما فيهما من تناسب وتوافق وانسجام بين أفراد عالمهما الموحى .

ولذلك آن لنا أن نقول : إن الفن إذ يجعل من المعنى حسيا عيانيا ، إنما يريد أن يجعل الإحساس خصبا ، وأن يخرج منه فكرا ، لذلك فبلاغة الاستعارة – مثلاً – ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثّل خيالى ، إذ ليست وظيفة اللغة الأدبية أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة ، إن الكلمات فى العمل الأدبى لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث فى الإدراك معنى النظام والتناسق(١١١) .

* * * *

(111) Richards (I.A) : philosopiy of Rhetoric : p 133.

ثالثا : مفهوم الجمال بين « أفلاطون » و « أرسطو » :

لكن .. ماذا بين أرسطو، وأستاذه أفلاطون من اختلاف فى تصور مفهوم الجمال والمحاكاة ؟ - وللإجابة نقول :

إن أهم ما فى مفهوم المحاكاة عند أرسطو مما يختلف فيه مع أفلاطون ، أن محاكاة الفنون الجميلة للأشياء عند أفلاطون تنحصر فى نقل مظاهر الأشياء ، وخيالاتها الحسية ، أما محاكاة أرسطو فهى أعظم من الحقيقة ، ومن الواقع ، فهى ليست وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما فى الطبيعة لإكمالها ، وجلاء أغراضها .

وبمعنى آخر :

رأى « أفلاطون » فى مثال الجمال بالذات مبدأً متعاليا يسمو على الذات ، وعلى العالم نموذجا أصليا خالدا ، ومثالاً خالصاً خارج العقل الذى يتصوره .

أما « أرسطو » ، فلا يرى فيه سوى نموذج باطنى فى العقل البشرى ، ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا ، فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان ، أو العالم ، فكل شىء موجود فينا نحن ، والمثال موجود فى الإنسان ، يقول « أرسطو » فى الكتاب السابع من السياسة ، فى الفصل الثانى عشر : « إننا لا ننشد النافع أو الضرورى إلا من أجل « الجمال » - ولكن هذا « الجمال » يتحد والعقل البشرى ، « فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح » - وإن هذا النوع من أنواع الإنتاج هو إلهام أكثر منه كشفا .

والفن عند أفلاطون هو اكتشاف بوساطة التذكر للمعرفة السابق اكتسابها بالمشاركة فى المثل - ولكن الفن عند أرسطو على العكس من ذلك ، إنه إنتاج مبدع صورا جديدة لم يكن لها فى وقت ما معرفة سابقة عند الذى أبدعها[1] .

---

(١) عن دنيس هويسمان : علم الجمال : ٢٥/٢٦ .

معنى ذلك أن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية فى « علم الجمال » بشكل أوضح من أفلاطون ، وكأنى به يسأل : أين نجد النموذج فى الفن ؟ ثم يجيب : إننا لن نجده فى الحقيقة الواقعة ، ولا فى إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة ، إنه إبداع ، وإضافة ، ورؤية مستقبلية للوجود لا تفتأ تتجدد فى الفن السامى على وجه الخصوص .

إذن الواقع عند أرسطو هو منطلق الفن والجمال ، ومهمة الفنان عنده تظهر فى تعديل هذا الواقع بما يظهره من أثر الصنعة الفنية ، والخلق الذاتى ، فللفنان عند أرسطو فعاليته العقلية الموضوعية ، فضلاً عن ذاتيته ، وأثره الشخصى بما يضفيه على فنه من روحه وموهبته – أما أفلاطون فموقفه « موضوعى مثالى » إذ إن الفنان فى نظره يتجه إلى الواقع والمحسوس ، ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثال ذو طبيعة تتجاوز المحسوس وتعلو عليه .

لقد استند « أفلاطون » – كما سبق القول – فى نظريته إلى تأملات (ميتافيزيقية) حاول أن يثبت بها فساد الفنون عن طريق تطبيق نظريته فى المثل عليها ، فالمثال : هو المعنى المعقول الثابت الواحد فى مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة ، وأن المحسوسات تشارك فى المثل ، أو تحاكيها ، وتقترب منها ، فهى أقل منها فى رتبة الحقيقة[٢] .

ومعنى ذلك أن « أرسطو » يعترف بأن للفن حقيقة مستقلة بذاتها ، وإذا كان « أفلاطون » قد أكد أن تأثير التصوير فى نفوسنا مماثل لتأثير الواقع (إن لم يكن الواقع أدنى منه فى هذا التأثير) ، فإن أرسطو يجعل للتصوير تأثيرا مستقلا عن الواقع الذى يمثله ، أعنى أن فى العمل الفنى عنصراً جماليا مستقلاً عن الواقع .

ولمزيد من الإيضاح نقول :

كل من أرسطو ، وأفلاطون يؤمن بتحسين الواقع وتكميله ليكون غير

---

(٢) انظر أفلاطون للدكتور أحمد الأهوانى ١١١ .

حقيقى لشدة جماله ، وكلاهما ينشد النموذج الفنى الجمالى المثالى ، ولكن الوسيلة تختلف عند كليهما ، فضلاً عن زاوية النظر إليها – وفقا لما أوضحناه - فالشعراء عند أفلاطون يحاكون الظواهر المحسوسة لا المثال ، أما أرسطو فقد فهم القيمة الجمالية فهما فنيا ، لذلك نراه – أى أرسطو – يجمع فى رؤيته بين ذاتية الفنان وكينونة الواقع ، وبذلك تصبح النظرة الجمالية الأرسطية نوعا من « الرؤيا الذاتية » ، وكشفا عما وراء الظواهر من عناصر أبدية – فالجمال كما يقول « بودلير » :

« مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد كميته ، ومن عنصر نسبى مشروط بالظروف »[٣] .

ومن هنا تصبح مثالية « أرسطو » نوعاً من « التصوف الجمالى » – إن صح هذا التعبير ، وهذا النوع من التصوف لا يتحقق بالتبتل الدينى ، بل بالمعاناة ، والتصور ، والتخيل ، وتجديد التراكيب مما يكسبها خصوصية وتميزا أملاً فى الإيحاء بالفكرة المثالية للأشياء من خلال الرؤيا الذاتية ، وهذا فى حقيقة الأمر مما جعل « أرسطو » يطالب الشاعر بأن يخترع المجازات ، وضروب التمثيل والتشبيهات فى غير ابتذال ، ويضفى على النص ما شاء من الغرابة والزينة بشكل لا يحول دون الاعتدال ، فإذا كذب الشاعر فلسنا نتهمه كما اتهمه

---

(٣) عن « جون بول سارتر » : بودلير : ترجمة جورج طرابيشى ط ١ - بيروت سنة ١٩٦٥ ص ١٩٩

وفى إطار هذا الجمع بين ذاتية الفنان والواقع ، يقيم « بودلير » الشاعر الفرنسى المعروف ما أسماه نظرية « الوحدة الكاملة » مقررا أن الفن الحق هو ما ينسجم مع منطق الجمال ، ولعل هذا تفسير لتلك النزعة الشريرة التى تسرى خلال ديوانه « أزهار الشر » إذ كان يرى فيما ندعوه « شرا » نوعا من الجمال - من ناحية - ورعاية لطبيعة الحياة من ناحية أخرى . وهو ما يشير إليه فى إحدى قصائده بقوله :

« أيها الجمال : ما همّى إن كنت تسمى الإله ملائكة الرحمن أم شياطين السعير » . - لكن هذا العنصر الأبدى ليس خيرا محضاً ، كما أنه ليس سروراً خالصا ، بل ربما كان الألم أبرز خصائص الجمال ، يقول :

« لا أنكر أن السرور قد يقترن بالجمال ، ولكنه زينة رخيصة له ، بينما الحزن والشقاء هما قوامه العظيمان بحيث لا أستطيع أن أتصور جمالاً لا حزن وراءه » .

[د . ابراهيم ناجى - بودلير وقصائد من ديوانه أزهار الشر (ط ١) ١٩٥٤ وأزهار الشر : ترجمة أمين حسونة ص ٧٩/٧٠ ط القاهرة ١٩٦١ - نقلا عن الرمز والرمزية للدكتور محمد فتوح ص ١٠٧] .

« أفلاطون » ، ولكن نفترض أنه يصور الأشياء أو الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، أى إن الشاعر يصنع ما يتمثله خياله ، بحيث يمثل العام لا الشاذ ، فأفلاطون مثلاً عندما يهاجم الهجاء من الناحية الأخلاقية ، نرى أرسطو على العكس يقبل ذلك من الجانب الفنى ، ويدخل ذلك فى حساب الاحتمال والضرورة ، والضرورة هى كل ما يدعو إليه الارتباط الوثيق بين الحوادث ، فعالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر مادية من عالم التجارب ، لذلك على الشاعر أن يكذب ولكن بمهارة أو كما يقول الشاعر الرومانى « هوراس » : على الشاعر أن يمزج الكذب بالصدق دون تناقض ، من هنا يستطيع الشاعر تصوير الأشياء التى لم تحدث ، ولا يمكن أن تحدث ، كأنها قد حدثت فعلاً ، أو من الممكن أن تحدث بوضوح فى أسلوبه ودقة وصفه ، وانسجام تفاصيله ، لذلك لم يعترض أرسطو على جعل الخرافات والأساطير السائدة موضوعاً للشعر ، ولكنه يرى أن غير المعقول أقل قبولاً فى التراجيديا منه فى الملاحم ، وأن المحال ماديا أسهل فى معالجته من الناحية الفنية من المحال عقليا ، لذلك لا يقبل الشعر المصادفة أو « الحظ » لأن فى ذلك نفيا للفن وللذكاء ، من هنا كانت المفاجآت فى القصص التراجيدية عيوبا فنية لأنها علل كاذبة ، غير أن وجودها فى القصص تقليد لما يحدث فى الحياة أحيانا ، إذ إنها لا تخلو منها ، وإذا كان الشعر كذبا يغذى ويثير الأهواء والانفعالات التى يجب أن تموت فى نظر « أفلاطون » ، إلا أن أرسطو يرى أنه من المفيد عدم كبت الشعور أو قتل الأحاسيس ، فالتراجيديا تطلق الخوف والشفقة من كل قلب بإثارة شفقة وخوف مسرحيين، إذ إنها علاج من جنس الداء كما سبق أن ذكرنا عن التطهير الذى يحدث من جراء هذا العلاج الفنى ، والأمر أيضا يخص الموسيقا ، إذ إنها تميل بالناس إلى الرحمة والخوف والحماسة ، ومن ثم عدت ضربا وأداة للشفاء والتزكية الأدبية ، وكل مستمع له منها بحسب تأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة فى نفسه ، لكنهم فى النهاية يشعرون بأنهم خفاف بفعل اللذة التى أحسوها ، لذلك تقوم الأغانى بعملية تطهير نفسى بوساطة السرور لا تشوبه شائبة[٤] .

---

(٤) انظر كتاب الشعر لأرسطو - وكتاب السياسة : الكتاب الخامس - الباب السابع - فقرة (٤) ترجمة أحمد لطفى السيد وانظر فن الشعر لهوراس .

لقد أضفى « أفلاطون » على الجمال طابعاً أخلاقيا صرفاً بتقريره أن الجمال المطلق هو جمال الحق ، وجمال الخير ، لذلك فقد جانبه الصواب فى فهم القيمة الجمالية فهماً فنيا – أما أرسطو فقد لاحظ ذلك وحاول أن يعدل منه ، لاسيما بالنسبة للشعراء ، فأضاف عنصر اللذة محرراً الفن من الأخلاقية التى تحدث عنها أفلاطون ، ومن قبله « سقراط » ، لذلك يؤكد الباحثون[٥] أن أرسطو هو أول من حاول فصل النظرية الجمالية عن النقد الأخلاقى ، وهو يلحق أن هدف الشعر اللذة .. تلك التى يصنعها الفن بمساعدة الخيال . لذلك يستعمل أرسطو كلمة phantasia مطلقة على نوعين من التصور ، أحدهما : جمع الانطباعات ، والثانى : تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه ما يجرى فى الحياة ، فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد الخيال .. مقابلاً للواقع ، ولهذا لم تهدر المحاكاة عند أرسطو قيمة الطاقة الخلاقة التى تميز الفن[٦] .

وبمعنى آخر : لقد أوجد أرسطو الأسس الأولى للتفكير فى هذه الملكة ، وإن لم يصرح بما هو مفهوم عنها اليوم ، ولكن أمر مفهومها انحصر فى أن هناك صورة ، وأن هناك عقلا ، وبين الصورة والعقل تدخل ملكات وحواس ووجدان ، أما ما يخص دور كل منها ، وكيف يعمل ؟ – فهذا ما تركه أرسطو لأجيال النقاد من بعده – على حد قول الدكتورة سهير القلماوى .. « إنه لم يذكر الوحى ، ولم يرسم صورته ، ولكنه فى كتابى الشعر والخطابة ، يتحدث عن الملكة ، ويكبر من شأنها ، ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب مما كان له تأثيره فى مفاهيم القرون التالية ، وظلت فكرة العمد فى التأليف الفنى غالبة حتى فجر النهضة ، يوم مثلها فى أقوى صورها شاعر النهضة الأول « دانتى »[٧] .

---

(٥) انظر تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص ١٤ وما بعدها (للوليد بن رشد) .

(٦) د . أحمد كمال زكى : انظر (نقد) - دراسه وتطبيق ص ٩٤ .

(٧) الدكتورة سهير القلماوى : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٠٤/١٠٥ .

والمحاكاة هنا أو التخييل (مثل العلم فى البرهان ، والظن فى الجدل ، والإقناع فى الخطابة ، فإن أفعال الإنسان كثيرا ما تتبع تخيلاته – وهذا معناه أن القول المحاكى ضربان ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء فى شيء آخر وهذا كما فى الأقاويل العلمية فإن أحدهما يعرف الشيء فى نفسه متى ::

ونعود فنقول : إذا كان « أفلاطون » قد ربط المحاكاة بعالم المثل كما سبق أن رأينا ، وآمن بالأشياء الخيالية الصرف ، وبالأفكار المجردة ، فإن أرسطو لم يؤمن إلا بالمحسوس ، لذا كان للخيال قيمة عنده أقل مما هى عند « أفلاطون » وإن كان فى الوقت ذاته لا يستغنى عنه ، ذلك لأن القوى العقلية لا يمكن أن تقوم بمهامها بدون عون منه ، كل ما فى الأمر أن « أرسطو » يرفض الخيال المطلق بدون وصاية من العقل عليه ، إذ إن الخيال غير البنّاء ، والذى لا يضيف ولا يبتكر يعد ضربا من الوهم،والوهم يتجلى حيث لا يجد الإنسان من العقل سلطانا يوجه الخيال ويحدده ، إن الخيال ضرورى للمحاكاة — أو قل إنه المحاكاة — مما يميزها عن التقليد الصرف ، إذ لابد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل للمحاكاة ، وهذا الاختلاف مصدره رؤية الأديب وذاتيته ، وخياله الشعرى ، وهذا الخيال بدوره قادر على توليد الإحساس بالمتعة الفنية .

ولا يختلف قولنا السابق عما ذهب إليه « أبركرومبى » الذى أفرد أكثر من نصف كتابه « قواعد النقد الأدبى » للحديث عن كتاب « الشعر » لأرسطو وقد رأى « أبركرومبى » أنه « لم يكن من مقاصد أرسطو أن يبحث الرابطة الأصلية بين الشعر والعالم الخارجى ، وإنما بحثه الأساسى هو عن فن الشعر ، والفن إنما وجد لكى يعطى صورة ، ومادة لضرب خاص من التنبه الخيالى .

ووجود الفن يستلزم وجود التنبه الخيالى ، وأرسطو حينما يبحث الفن يهمه أن يبحث طبيعة هذا التنبه ، والطريقة التى يستحيل بها إلى كلام ، ولكن البحث عن العلاقة بين الشعر والعالم معناه بحث نشأة ذلك التنبه ، رغم أن أبركرومبى يرى أن المسائل المتعلقة بكيف نشأ ؟ ، ولماذا نشأ ؟ هى أدنى إلى علم النفس منها إلى علم الجمال ، ومن الممكن أن نصور الحياة كما هى تماماً ، ولكن الأمر الذى يحرك الشعور هو أن نتصور الحياة كما ينبغى أن تكون ،

= « الحد » ، والثانى يعرف وجود الشىء فى شىء آخر مثل « البرهان » .) — راجع جوامع الشعر « للفارابى » ص ١٧٤ — تحقيق د . محمد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر للوليد بن رشد .

وهكذا يصبح الخيال عند أرسطو قوة قادرة على الإيحاء بالشعر[٨] .

وانطلاقاً من هذه التصورات ، نستطيع بعدئذ أن نقول : إن كلمة « التقليد » فى الشعر من وجهة نظر « أرسطو » مطابقة لما ندعوه اليوم « بالصنعة » أو المهارة الفنية ، فى حين جعل « أفلاطون » التقليد مجرد صلة مباشرة بين الشعر والطبيعة وهذه النظرة الأفلاطونية لا يمكن أن تفسر ما امتاز به الشعر من خصائص وما اتصف به من قوة ، لأنه مجرد تقليد صرف – عنده – خال من كل موقف أو إضافة فنية ذاتية .

ومن هذا المنطلق تكون مهمة الفن عند « أرسطو » أن « يخلق » ، او « يبدع »، أن يخلق كائنا جديدا لم يكن له أصل سابق عليه ، « لا فى جوانب الطبيعة الخارجية ، ولا فى حالات النفس الداخلية ، نعم قد يتخذ الفنان من هذه وتلك عناصره ، كما يتخذ من لغة التفاهم نفسها أدواته ، لكن الكائن الذى يبدعه من تلك العناصر ، وبهذه الأدوات ، لابد أن يكون خلقا وإبداعا »[٩] .

وأخيرا لى أن أقول : إن أرسطو استطاع بواسطة بحثه « فن الشعر » ، وكتابه « الخطابة » استطاع من خلالهما أن يثرى معرفتنا بفلسفة الفن وجماله فى الأدب خاصة ، محققا من الأهداف ، ومناقشا من القضايا ما لم يحققه « أفلاطون » الذى تردد بين أن يكون الفنان حرا أو مقيدا مشكوكا فى قدرته على السمو بالمثل ، أو معترفا بقدرته على تحقيق ذلك ، فى إطار فلسفته المثالية ، وقد غدا الفنان فى دائرتها أشبه بالناسخ ، وظيفته لا تعدو أن تكون عمل صورة طبق الأصل لما فى العالم الخارجى ، ومن هنا أصبح الفنان ملاحظا أكثر منه متأملاً مستبطنا ذاته .

لقد تحرك أرسطو بالفنان إلى الأمام ، فأصبحت مهمته غير محدودة ، ذلك بإمدادنا بصور غير مكرورة لما يحدث فى الطبيعة ، بمعنى أن عمله انحصر فى

(٨) قواعد النقد الأدبى لأبركرومبى ص ٩٤/٩٥

(٩) د . زكى نجيب محمود : فى فلسفة النقد (ط ١) ص ٢٢٦

« التغيير من طبيعة الطبيعة » ومن هنا أصبح الفن ليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة « منقحة » - بكسر القاف - تقوم على تبديل الواقع ، وتنقيح الحياة ، وصبغها بالصبغة الذاتية المثالية التي تغترف من معين الذات والنفس ، ومن هنا فالفن العظيم لا يكون تقليديا بذلك المعنى الأفلاطوني .

والفنان عند أرسطو بهذا المفهوم ، يستطيع أن يرسم ما يرى وما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد ، « وهنا يتضح ارتباط الخيال بالمحاكاة ، وعلاقة المحاكاة بالإقناع ، فالحادثة التي يصورها الشاعر ، وإن لم تكن قد وقعت فعلاً ، فهي لابد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها - وفي هذا علو للشاعر فوق الطبيعة وتجاوز لإمكاناتها »[١٠] .

حقا إن الفنان قد يستلهم الواقع ، أو يستوحي الطبيعة ، أو يصدر عن الحياة والناس ، والمجتمع ، ولكن من المؤكد أن العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه ، أو الحياة ذاتها ، ثم إنه ليس إدراكاً محضا ، أو تأملاً خالصاً ، ولكن لابد للفنان من أن يحيل الإدراك إلى « فعل » ، وعندئذ لابد من أن ينتقل من دور التطلع والتأمل ، والحدس إلى دور الصنعة ، والأداء ، والتحقيق ومن ثم فالفنانون - كما يؤكد تاريخ الفن - يصطرعون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفني صناعة وخلق ، وتبعا لذلك فإن كل استطيقا حدسية تربط بين الفن والحياة ، أما أن نفهم الفن لمجرد أنه ضرب من المشاركة أو التعاطف ، أو الاتحاد ، أي لمجرد أنه استطيقا صوفية ، فهذا لا يفيدنا بشيء خاص بالعلاقة بين الفنان وعمله الفني ، ومن هنا يعني أن الفنان يدرك لمجرد الإدراك !! .

(١٠) د . سهير القلماوي : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٠٥ .
وعلى هذا يمكننا أن نعد الخيال مرادفا للمحاكاة وعن طريقها يصور الشاعر أخياراً أفضل من الأخيار العاديين ، وأشرارا أسوأ من الأشرار العاديين ، فيحسن الخير لأنه جميل ، ويقبح الشر ، لأنه قبيح ، ومن هنا ارتبطت المحاكاة بمحتواها الأخلاقي عنده .

إننا محتاجون فى الفن إلى الارتباط بالحياة وقيمها ، وبواقعها العملى حتى لا ينتهى الأمر به إلى أن يكون حدساً فلسفيا ، أو تصوفا خالصاً ، فى حين أن الفن كما لاحظ (باير) إرادة حياة ، وصنعة ، وتكنيك — هذا ، فضلا عن أنه طاقة انفعالية تنتمى إلى عالم صاحبها ، وذاتيته ، وليس الأمر كما ذهب « برجسون » إلى أن الفن حدس فلسفى خالص ، ينصرف من خلاله الفنان عن الواقع العملى ، ويحول انتباهنا نحو ما لا فائدة منه عمليا ، أى لغير ما غاية ، اللهم إلا المتعة ، وهذا مردود عليه من « باير » إذ إن الفن عنده ليس حدساً خالصاً ، كما أنه ليس فكراً خالصاً وصنعة[11] .

إنه بإيجاز مزاج من الفكر والإحساس ، مما يجمع بين المادة والصورة ، أو بين « اللا محدود » و « المحدود » ، بين النسق المثالى الذى يحققه النشاط التخيلى ، والإحالة إلى التجربة المادية فى إطار الصورة الفنية كما قلنا ، وبهذا يعد الفن فن الحواس ، وفن الخيال ، وفن الحياة ، إنه الفن الذى يركز على النشاط الحيوى ، أو العناصر المميزة لهذا النشاط ، مثل هذا الفن يعد عضويا حيويا ، حسيا ، ذاتيا ، بحيث لا يستقى البهجة والجمال من الطبيعة العفوية للأشياء ، لكنه يتجه نحو تحريفها معتمدا على التصرف فى عناصر الشكل .

وفى نهاية رحلتنا مع أرسطو ينبغى ألاّ ننسى أنه طبق الأساس الأخلاقى ، ولم يتركه ، حين نفى عن المأساة الشخصيات التى لا تلتزم الجانب الأخلاقى ، . ولقد سبق أن ذكرنا أن عملية التطهير التى يحدثها الأثر الفنى فى نفس متذوقه ، عملية تتصل أولاً وأخيراً بالجانب الأخلاقى ، إلا أنها ليست توجيها مباشراً ، أو إسداءً للنصح مقصودا ، إن ذلك يأتى كما لو كان عرضا ومقصودا فى الوقت ذاته ، وهكذا ينظر « أرسطو » إلى عملية التقديم الاستطيقى للشخصية من خلال منظور أخلاقى ، فاللذة التى يقدمها الفن فى النهاية لذة إيجابية لها دورها فى سلوك الجماعة ، ومن هنا لم يكن أرسطو شكليا خالصًا ، يهدف إلى المتعة الخالصة من وراء الفن ، وهو وإن جعل القيمة الحقيقية للفن كامنة فى هذه المتعة الفنية إلا أنه من ناحية أخرى لم يجرد الفن من أنه قيمة أخلاقية ، ولقد

(11) انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا ابراهيم من ص ١٨٧ — ١٩١ .

سبق أن قلنا ، إنه رفع من شأن التراجيديا لأنها تحاكى بشرا أنبل من البشر العاديين ، فى حين نراه يقلل من شأن الكوميديا لأنها تقدم بشرا أخسّ من البشر العاديين ، والأمر متصل أيضا بأهمية القيمة الحقيقية للموضوع الذى يعالجه الشعر ، فلم يجرده أرسطو من كل قيمه الجمالية على غرار ما ذكرنا من قبل .

وأخيراً فإننا نجد فى إشارات أفلاطون إلى الفنون ، وكلامه عن الرسم حينا وعن الموسيقا حينا آخر ، نجد الشرارة الأولى للتفكير فى العلاقة بين الفنون تشابها واختلافا ، وإن كان أفلاطون لم يفرق بين أداة وأخرى ، وإنما يلمح الشبه القوى بينها جميعا ، ذلك لأنه كان ينظر فى هذا الأمر من زاوية متلقى الفن مما مكنه من أن يلمح الشبه بين الفنون جميعا ، أكثر من أن يلمح الاختلاف[١٢] .

لقد قدم أفلاطون بذلك لتلميذه « أرسطو » أساساً لهذا التصور ، يقول أرسطو : « إن المحاكاة تكون بالألوان والرسوم والصوت ، وإن الايقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو متفرقة تحقق المحاكاة »[١٣] .

والشعر كالرسم ، يستعمل فيه الشاعر الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والأبعاد ، ليقول لنا هذه هى الصورة التى ترون فى الحياة ، وكما يخدعنا الرسام بصنعته ، فيوحى إلينا بصورته أبعادًا ليست حقيقية كأن نرى الأغوار ، والتجاويف والبعد والامتداد فى صورته وهى فى الواقع ليست شيئا من هذا ، أى كما يستعمل الرسام وسائل خداع النظر ليجعل المنظر يبدو لنا كما يبدو فى الطبيعة

(١٢) انظر الفقرة ٥٩٥/٣٣١ من الكتاب العاشر للجمهورية – وراجع للدكتورة سهير القلماوى : فن الأدب (المحاكاة) ص ٨٦ .

(١٣) انظر فن الشعر بتحقيق د . بدوى/ ١٤٤٧؟ – ١٢ ، ١٨ – إذ ذكر أن جميع الفنون محاكاة فإذا خلا الفن من المحاكاة فليس بفن ، وقد بين أرسطو أن الفرق بين الشعر والنظم ينحصر فى وجود المحاكاة -- أما « الوزن » فهو موجود فى كليهما – ويميل أرسطو إلى ضرورة وجود الوزن حتى يعد القول شعرا لأنه يرجع نشأة الشعر إلى علتين طبيعيتين فى الإنسان ، أولاهما : حبه للمحاكاة بالطبع منذ نشأته ، وثانيتهما : هو التذاذ الإنسان بالطبع بالوزن والألحان .

فكذلك الشاعر يخدعنا بأسلوبه ، والمحاكاة فى الشعر ترمى إلى تصوير الناس وهم يتحركون مجبرين ، أو مخيرين ، ولكنها تصور ناحية بعينها ، فهى بعيدة لذلك عن الحقيقة[14] . »

وانطلاقاً من هذا التصور ، فإن موضوع « المحاكاة » عند أرسطو هو بعينه هذا الذى ينص عليه أفلاطون كما اتضح لنا فى تضاعيف ما قلناه ، ولكن لم يكن من السهل أن ينحرف أرسطو بفكرة « المحاكاة » نحو الحقيقة انحرافاً كليا ، أو قويا ، ذلك لأن تفكيره المستقل ، وشخصيته الجديدة آمنت بالجمع بين ذاتية الفنان والواقع فى إطار التأمل والحدس مع الارتباط بالصنعة والأداء والتحقيق ، وهذا هو الفرق الذى يميز تصوره عن تصور أستاذه رغم انطلاقهما من مبدأ واحد .

وجدير بالذكر أن أفلاطون أكد على ضرورة الوحدة بين عناصر العمل الفنى ، وقد أبرز التشابه بين وحدة الكلام والوحدة العضوية فى الأحياء[15] ، وقد تابع أرسطو التشبيه الأفلاطونى ، فتحدث عن وحدة الجميل فى الفن والحياة ، ولا أرى هذا التناسب بين عناصر العمل إلا تناسبا وترابطا مشروطا بالرؤيا الذاتية للفنان ، ولا يمكن أن تكون هذه الوحدة أو هذا التناسب مجرد تناسب منطقى ، أو ترتيب لتصورات عقلية ، أو موضوعات مجردة وحسب ، بل إنه التناسب القائم على انسجام عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلى حصرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نربط بين موضوع الوحدة وتصورات أرسطو تجاه الخيال ، والرمز ، وطبيعة الإبداع فى ظل مبدأ المحاكاة ، وكل ذلك مما أوضحناه فى السابق يؤكد معنى الوحدة إذا حققنا الأمور فى تكامل بين العناصر ضمن تصور موضوعى .

---

(١٤) الكتاب العاشر للجمهورية : انظر فقرة ٥٩٥/٦٠٢/٦٠٥ .

(١٥) أفلاطون : راجع محاورته « فايدروس » ص ١٠٣ .

(ب) مفهوم الجمال فى الفكر الرومانى

رابعاً : مفهومه عند الشاعر الرومانى « هوراس » [٦٥ – ٨ ق . م] :

وفى الفكر الرومانى نرى الشاعر الرومانى « هوراس » Horace يكتب فى « فن الشعر » ، وكتابه « فن الشعر » بالتقريب هو نظرية « أرسطو » ، ولو أن هوراس لا يهمه منها ناحيتها الفلسفية ، بل الناحية العملية ، وهو يقبلها لما يجده فيها من فائدة بوصفه أديبا وناقداً .

و « هوراس » فى كتابه يؤكد أن الإعجاب بالجمال من طبيعة البشر ، كما أن الانفعال به خاصية من خصائص الإنسان ، ثم يرى أن الإحساس بالمواقف ، والانفعال بها من دواعى الصدق فى التعبير الفنى ، « فقد صيغت أرواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية ، تفرحنا ، أو توقظ فينا شعور الغضب ، أو تعذبنا ، وتحنينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان ، ثم تفصح لنا ، واللسان فى هذا ترجمانها عن مشاعر القلب .. وإن أنت أردت استدرار دموعى ، وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً ، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك .. وإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته ، فإن روما بأسرها ، راكبيها ، وراجليها ستجتمع للسخرية منه »[1] .

وينكر « هوراس » أن يكون الفن منقطعا عن الماضى ، وعن التراث ، وأثر السلف ، ولكنه مع ذلك يطالب الفنان بالابتكار ، وبالإضافة ، والجدة ، وهذه هى العبقرية ، والخصوصية فى الفن ، ذلك لأن « من العسير معالجة موضوع مطروق على نحو جديد »[2] .

ويقول : « ولأنت أدنى إلى الصواب ، لو شطرت قصة « طروادة » إلى فصول مما لو أنتجت قصة غير معروفة لا عهد للناس بها للمرة الأولى ،

---

(١) هوراس : فن الشعر : ترجمة الدكتور لويس عوض ص ١١٦ .

وكتاب هوراس – كما يذكر المترجم – بمثابة رسالة فى شبه قصيدة خالية من النظام المنطقى ، تتناول فى الصميم موضوعات فى النقد يحلل فيها طبيعة الشعر ووظيفته ، ويثير مشكلات جمالية ، كان أرسطو قد تناولها فى كتاب « الشعر » .

(٢) فن الشعر لهوراس ص ١١٨ .

ستجعل المال العام ملكاً خاصاً مادمت لا تتسكع فى الطريق المعبَّد المهود ، ولا تعنى بالنقل الحرفى كالمترجم ضعيف الفؤاد »[٣] .

ولا ينبغى أن يطالب الشاعر بأن يعتمد الاعتماد كله على الألفاظ الشعرية المأثورة عن أسلافه ، ولا جناح عليه أن يكون البادئ باستخدام ألفاظ شعرية جديدة ، ومن الممكن أن يصبغ الشاعر الألفاظ العادية المألوفة بصبغة شعرية رائعة بأن يجمعها بمهارة فى جمل وعبارات[٤] .

لذلك فلم يبخس قدر الشاعر عند قومه من الرومان « اجتراؤهم على الكف عن ترسم خطى الإغريق ، واحتفالهم بالحوادث المحلية سواء فى ذلك ما أنتجوه من تراجيديات وكوميديات رومانية »[٥] .

« لقد أبيح ، وسيباح أبداً ، لكل جيل أن يسلك من الألفاظ ما طبعته روح العصر ، فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام ، ما نبت فيها قبل غيره سقط ، كذلك الحال مع الألفاظ ، أقدمها أسبقها إلى الزوال ، أما الجديد منها فمزهر نام مثل جيل فتى ، إنما نحن وما ملكت أيدينا آيلون إلى الموت »[٦] .

إن « هوراس » بذلك يحدد الفرق بين شعر يعتمد على التقليد ، ويعيش فى ألفاظه وتعبيراته على التراث وحده ، وبين شعر تتجلى فيه الأصالة والابتكار ، ذلك لأن لكل جيل إحساسه ، وما يستتبع ذلك من استخدام للألفاظ على أنحاء متغايرة ، متلونة ، بلون دم كل جيل وزمان .. « إن كثيرا من الألفاظ تبدأ حياتها حافلة بالإيحاء ، ثم تفقد بريقها مع الزمن لكثرة دورانها فى الشعر ، والشاعر الموهوب يتجنب هذه الألفاظ ، ويلتقط كلماته من لغة الحياة ، ويدفع بها إلى عالم الشعر .. وإن قيمة الألفاظ حينئذ تكون فى الطاقة أو العاطفة أو

---

(٣) فن الشعر لهوراس ١١٨ .
(٤) لاسل أبركرومبى : قواعد النقد الأدبى : ترجمة محمد عوض محمد ١٤٧/١٤٨ .
(٥)و(٦) هوراس : فن الشعر : ١٢٨ .

الحركة التى يسبغها عليها الشاعر ، والشاعر الأصيل تنضح ألفاظه بالقيم ، وتشع منها الموسيقى ، والمعنى ، والبساطة ، والصورة ، والفكرة ، والقوة الدرامية ، والتكثيف الغنائى ، والكناية ، واللون ، والضوء .. والشعر كغيره من الفنون يخضع لمبدأ الانتقاء ، ولكن دون شطط ، أو مبالغة ، حتى لا تتسع الهوة بين لغة الشعر ولغة الحياة ، فينتهى به الحال إلى الجمود والتحجر ، ويفقد القدرة على النفاذ والتأثير ، لأن الألفاظ تستمد قدرتها على الإيحاء من استعمالها فى الحياة اليومية واتصالها بمواقف من هذه الحياة تكسبها معانى خاصة بها »[٧] .

كل ذلك معناه أن عملية الإبداع الفنى كامنة على وجه التحديد فى الأصالة والتقليد معاً ، ثم إن الجدة فى عالم الفن ظاهرة نسبية بوجه عام تتوقف على مدى قدرة الفنان نفسه على إدراك صلات القرابة بين القديم والجديد فلا تضحية بالجمال لحساب أى منهما ، وهذا يتطلب من الشاعر أن يكون عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية مع سعة ثقافة لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال . « فإن الأصل الذى به يتوصّل الشاعر إلى استثارة المعانى واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التى يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعا من النفوس ، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع ، وغرض غرض »[٨] .

ونعود فنقول : إن أهم شىء فى التقاليد المعانى الفنية الدائمة التى تحملها ، وهذه المعانى هى جوهر اللغة التشكيلية ، والعملية الإبداعية الجمالية التى يجب أن يحذقها الفنان ، فإذا ما استطاع ذلك كانت مادته أعمق ، وكان تعبيره امتداداً متطوراً للتقاليد ذلك « أن العمل الفنى سلسلة من التحولات ونظام متتابع من التغير ، وقد يحطم فيه الفنان ما بدأه ، ويغيره تغييراً جذريا ، فيصل إلى شىء لا يعرف مصدره »[٩] .

---

(٧) الدكتور الطاهر مكى : انظر الشعر العربى المعاصر (ط ١) ص ٧٩/٨٠ .

(٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٣٨ .

(٩) الدكتور محمد البسيونى : العملية الابتكارية : دار المعارف ١٩٦٤ ص ٦٢ .

وعلى هذا كله الذى ذكرناه تعليقاً على اتجاه « هوراس » يصبح الشاعر صاحب رسالة مهمة فى حياة الجماعة ، إن قدرته اللافته على استيعاب الحاضر والماضى ، والإفادة من تجاوب معاصريه وأسلافه على السواء تعينه على إعادة تشكيل تجاربه التى مرَّ بها بحيث يخلق منها تجارب جديدة ، وبذلك تتحقق مهمته بوصفها مهمة تتجاوز ما هو كائن إلى ما ينبغى أن يكون ، مادمنا نطالب الشاعر بالمستوى الإنسانى الذى يتجاوز النسبى ويتحرر من الثابت الواقعى .

وبوجه عام ، إن القديم والجديد لم يستمدا جمالهما الفنى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمداده من هذه الروح الخالدة التى تتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، ذلك أن آية نبوغ الفنان غير ما ذكرنا فى قدرته على وصف العواطف التى تهز قلوب الناس من حيث هم ناس ، لا من حيث هم من أهل هذا الزمان أو ذاك – إن هذا النبوغ كامن – كما يقول « هوراس » : « فى الاجتراء على الكف عن ترسم خطى السابقين » بما يحدد الأصالة ودورها فى القدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة فى الأشياء والعلاقات التى تربط بينها ، وهذه هى نفسها القدرة التى تعمل على تمثل تجارب الآخرين فى الماضى والحاضر ، ثم إن اللغة الشعرية تأخذ الشىء الكثير من الجهة التى تصدر عنها ، والكلمة لا تخرج من فم الشاعر إلا ومعها أمارات منه ، ودلالات عليه ، ومشابه غير قليلة من شخصيته الفنية – وقديما قال « هرسون » فى كتابه ، « مقدمة فى دراسة الأدب »[10] : « إن اللغة تستقبل دائما أثراً جديداً خالصاً على يد كل كاتب له شخصية قوية التمييز » .

المشكلة إذن التى تواجه عملية الإبداع عند الشاعر ، هى فى الدرجة الأولى الارتباط بروح العصر ، ومواءمة اللغة الشعرية لهذه الروح – كما يقول هوراس ، وهذا بدوره يستتبع تنبها واعيا لقيمة الكلمات ، وإن أغلب الأساليب التى لا تنتمى لروح العصر ، ربما رجعت رداءتها إلى تقصير من الكاتب فى هذا التنبه ، فمن المؤكد – كما يقول « هربرت ريد » – : « أن الأسلوب إذا كان

(10) An Introduction to the study of literature p. 10

يعتمد فى اختيار كلماته على فطرة الشاعر المميزة بين قيمة الكلمات ، فإن هذه الفطرة تبدى نفسها واضحة فى استعمال الكلمات »[11] .

ولعل هذه الفطرة التى يتحدث عنها Read هى ما يمكن تسميته بالموهبة الأدبية — فالتجربة الدافعة لكتابة الشعر على درجة من التعقيد والتماسك حيث يكتسب فيها الإحساس أو الصورة عمقاً روحيا مما يجعل الشاعر يبحث عن الألفاظ الملائمة بما يربطه بروح عصره وجو تجاربه وقيمه واهتماماته التى تقع فى دائرة تأمله وتصوره .

وللجمال عند « هوراس » ارتباط « بالأخلاق والخير » ، فمن وظيفة الفنان انتصاره لقيم الخير ، وتمجيده العدالة ، والقانون ، وكل ما يبعث على السلام والطمأنينة البشرية[12] .

وهكذا يرتبط « هوراس » برؤية « أفلاطونية » لجمال الفن تتسم بالأخلاقية لتسمو بالنفس إلى القيم الإنسانية الفاضلة ، على غرار ما أوضحنا ذلك فى موضعه .

هذا — ويمس « هوراس » قضية نقدية مهمة ، تأثر فى الإيمان بها بمعلمه الأول « أرسطو » ، فالألفاظ لا تنفك عن المعنى فى العمل الأدبى ، « فإذا تهيأت المادة للشاعر ، فالألفاظ تتبعها فى غير عناد »[13] .

معنى ذلك أن الشاعر لا يفكر فى المعانى ثم يحاول البحث عن الألفاظ التى تفرغ فيها هذه المعانى ، « فهوراس » لا يتصور ألفاظا فارغة من المعانى ، والشاعر يفكر فى أثناء عملية إبداعه الفنى تفكيراً جمليا ، لا فصل فيه بين لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، وكأنى بهوراس يؤمن بالصورة الأدبية التى آمن بها من قبله « أرسطو » تلك التى يرتبط فيها المبنى مع المعنى .

---

(11) H. Read: English prose style p.p. 3- 10

(١٢) فن الشعر لهوراس ص ١٢٢ .

(١٣) فن الشعر لهوراس ص ١٣٠ .

كما يؤمن « هوراس » بأن الجمال الحقيقي هو الذي يتجدد بمعاودة النظر إلى مصدره فجمال القصيدة الممتازة لا يقف عند حد ، ولا ينتهي بعد رؤية ، ولكن هذا الجمال يتجدد كلما عاودنا النظر إليها ، وهذه صفة النص الخالد ، وسمة العبقرية الفنية ، يقول :

« شأن القصيدة كشأن الصورة ، واحدة تعجبك ، لو وقفت بالقرب منها وأخرى تأخذك ، لو وقفت بعيدا عنها ، هذه تحب أن ترى في زاوية معتمة ، وهذه تؤثر أن ترى في الضوء ، لأنها لا تخشى تفحص الناقد الثاقب ، هذه أرضت الناس مرة واحدة ، وهذه تعرض عشر مرات فترضيهم كل مرة[14] .

وهذه حقيقة مهمة بلا شك ، فهي تدل على أن النص الجيد يفرض نفسه على متذوقيه ، وبرغم اتفاقهم على جودته ، فإن لكل رؤية معينة تحدد زاوية هذه الجودة ، ويظل الأمر هكذا دوما ، حتى إذا عاودوا النظر فيه اتضح لهم شيء جديد لم يألفوه من قبل ، فتثرى القيم الجمالية ، مما يجعلنا نعترف بأن خصوصية الأذواق أمر مسلم به حتى لو وقعت هذه الأذواق في دائرة المشترك العام من « الأذواق » تجاه الشيء الواحد مجال الرؤية والفحص والتقويم .

ويتساءل « هوراس » : هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أو الفن ؟ ويرد « هوراس » ليؤكد ارتباط الفن بالطبيعة ، فالفن موهبة ، والطبيعة خبرة وثقافة ، والموهبة لا تنفك عن الخبرة ، والثقافة ، والمعارف لا تجدى في الفن ، ولا تؤتى ثمرتها بغير « نفحة وافرة من الموهبة الفطرية » — كما أن الموهبة لا قيمة لها بدون تحصيل ودراسة ، « وإن أحدهما ليلح في طلب الآخر ، ويعاهده على صداقة باقية »[15] .

« فمن كان مطمعه بلوغ الهدف المنشود ، فقد عانى الكثير في صباه ، وارتعد ، وتصبَّب عرقه ، وحرم نفسه الحبَّ والخمر »[16] .

(١٤) فن الشعر لهوراس ص ١٣٤ .

(١٥) السابق ص ١٣٨ .

(١٦) فن الشعر لهوراس ص ١٣٨

ومن هنا يصبح العمل الأدبى الجميل المتميز عند « هوراس » نتاج مكابدة ومعاناة مبكرة ، ودربة ، ومران ، وثقافة ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، إذ إن الفن لا يبدأ من حيث وجدت ، بدون قدر كبير مكتسب مما يصقلها ويعدها لأداء مهمتها ، أى إن هذا القدر المكتسب يمتزج بما يوحى به إلهام الشاعر ، وخياله ، وروحه ، وإذا كان هذا خاصا بعملية الإبداع ومؤهلاتها الضرورية ، فإنه خاص أيضا بتذوق العمل الأدبى المبدع ، ذلك لأن عملية التذوق محصلة الثقافة والموهبة معاً .

ولا يعالج « هوراس » هذه القضية بشكل سريع وموجز ، ولكننا نراه فى إطار فلسفته الجمالية ، ومعايير نقده الجمالى يعاود الحديث فى أكثر من موضع عن أهمية ارتباط « جمال » العمل الأدبى بعملية تنقيحه وتصفيته ، وتهذيبه ، والسهر عليه ، « فالرجل الأمين الحصيف يكشف عن الأشعار الرديئة ، ويستبعد البهرج الذى لا نفع فيه ، ويطلب إليك أن تجلى العبارات الغامضة ، ويشير إلى ما ينبغى تغييره » .

« والشاعر المنتشى كالمجذوم ، أو المريض بالصفراء ، أو المجذوب ، يفرّ منه العقلاء ، ويخشون المساس به ، ويكايده الصبية ، ويتبعونه فى غير احتياط ، إذا هو سقط فى بئر أو حفرة ، بينما هو يمشى الخيلاء .. وليس هناك من يتكلف عناء إخراجه من وهدته »[17] .

وفى هذا النص إشارة إلى ما ينبغى على الناقد عمله ، فمهمته توجيه العمل الأدبى وبيان ما فيه من قوة أو ضعف ، ولا يفتأ هوراس يتحدث بعد ذلك عن الشاعر المنتشى ، وهو يقصد به الشاعر الذى لا يعرف حقيقة مهمته الصعبة ، فلا يكلف نفسه عناء البحث فيما انتهت إليه قريحته ، ويعلو بنفسه وفنه على كل مراجعة وتقويم ، ظنا منه أن شعره قد بلغ مبلغاً لا يحتاج معه إلى تفتيش وصقل ، وهو يشبهه فى هذه الحال بالمجذوب الذى يختال بنفسه ويزهو ، وهو غير واع لحقيقة ما آل إليه أمره بين العقلاء ، وهذا كله يؤدى بنا إلى نتيجة

---

(١٧) السابق : ص ١٤٢

مهمة مؤداها أن « هوراس » يربط بين النقد والخلق ، مادام الشعر لابد أن يخضع للنظر العقلي ، وهذا مما يحدّ من شطط الخيال ، وجنون الشعر ، ومما يوجه الشاعر الوجهة السليمة ، ويربطه بطبيعة الفن وأصوله ، وبما تتطلبه مهمته من صدق واع بتجربته الفنية التي ينبغي أن تخضع للنظام ، فالفن ليس حلما أو خيالاً خالصاً أو نزوة وطيشا، إذ إن الصعوبة في عملية الإبداع الفني هي في إخضاع التجربة للغة ، والسيطرة على العاطفة المشبوبة ، فليس من اندفع وطاش عقله بأى فكر أو خيال يعد فنانا .

إن هذا الذى يذهب إليه « هوراس » ليذكرنا برأى الدكتور « طه حسين » في الأديب المتمرس ، قائلاً : إنما الأديب عندى هو الذى يصنع أدبه ويتهيأ له ، فيطيل التهيؤ ، ويفكر فيه ، فيمعن في التفكير .. لدرجة أنه يبعد شعراء الإلهام من قائمة من يعجب بهم .. « أما الشاعر الذى ينحت من صخر فهو الذى يعجبنى ، ويرضينى ، لأنه لا يقول الشعر ، وإنما يعمله » ، ولأن الشعر لا يصدر عن طبعه وحده ، وإنما يصدر عن طبعه ، وعقله ، وإرادته[18] .

وإن هذا أيضا ليذكرنا بآراء علماء النفس[19] ، ودراساتهم لطبيعة الإبداع الفني في الشعر خاصة ، مما يؤكد ما ذهب إليه « هوراس » ، فالذى يصل إلى القراء من هذا الإنتاج أو ذاك لا صلة له بالأدب الذى ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فما يصل إلينا ما هو إلا ثمرة التعب ، والتحكيك ، ورشح الجبين .

ولم نذهب بعيداً ، و « امرؤ القيس » شاعرنا العربي المجيد يصف ما يعانيه في اختيار أجود ما تفيض به شاعريته ، فيقول : إن الأبيات تنثال عليه ، ولكنه يرد بعضها ، ويتمكن من نفسه ، فيكبحها ، كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جيادا ، أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ،

---

(١٨) د . طه حسين : حديث الأربعاء (جـ ١) ط ١٩٢٥/ ص ١٣٨/١٣٧ .

(١٩) راجع الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف . ط دار المعارف .

وكان ينحى رديئها ، وينقى جيادها ، يقول فى ذلك أبياته :

أذود القوافى عنى ذيادا ذياد غلام جرىء جوادا
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درها المستجادا
فلما كثرن وعنّيننى تخيرت منهن ستا جيادا[٢٠]

وإذا كان الجاحظ [ت ٢٥٥ هـ] يرى « أن كل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه « إلهام » ، وليست هناك معاناة ، ولا مكابدة ، ولا إجالة فكر ، ولا استعانة »[٢١] ، فإن هذا الحكم حكم عام لا يصدق على الشعر كله ، إن صدق على جزء منه ، وطبعى أن الجاحظ لجأ إلى هذه المبالغة دفاعاً عن العربية أمام خصومها .

وها هو ذا الجاحظ نفسه يروى عن « الأصمعى » كثيرا مما قاله بشأن مدرسة « زهير » ، مدرسة عبيد الشعر ، وهم أولئك النفر من الشعراء الجاهليين الذين استعبدهم الشعر ، واستفرغ مجهودهم[٢٢] .

ثم إن الإلهام ليس خاطرا شيطانيا غريبا يهجم على ذهن الشاعر دون تهيؤ وإعداد ، — على حد قول الدكتور محمد هدارة — بل لابد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها فى مرحلة ، « الإفراخ » كما أطلقت عليه الباحثة « كاترين باتريك » ، أى وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر ، وتأملاته المختزنة فى ذاكرته ، والتى تشبه البئر العميقة للاشعور[٢٣] .

وانطلاقاً من هذا التصور ، نعود فنقول :

إن هذا فى الحقيقة هو التكامل الفنى بين الفنان والطبيعة ، هذا التكامل

---

(٢٠) ديوان امرئ القيس (ط ٢) ص ٢٤٨ .

(٢١) البيان والتبيين (جـ ٣) ط هارون ٢٦/ ٢٨ .

(٢٢) انظر السابق (جـ ٣) ص ١٣ — وراجع الفصل الذى كتبناه عن مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية من كتابنا (فن الاستعارة) .

(٢٣) الدكتور هدارة : مشكلة السرقات (ط ١) ص ٢٥٢

الذى يجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكى يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعى ، ورغم ما يبديه الفنان أحياناً — من تمرد على كل نظام سابق أو خارجى ، فمازال يرتبط بالوجود الطبيعى برابطة التعاطف ، وحينئذ يصنع الفنان من الذاتى واقعيا من خلال الصور المحسوسة ، « وهذا الواقع الجديد ، يغاير الواقع القبلى المرصود ، إنه — أى الواقع الجديد — ليس فى الحقيقة واقعا على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية »[٢٤] .

فالأحداث العامة ، والأوضاع الاجتماعية ، وكل شئون الحياة العامة والشخصية ليست إلا مناسبات لجمال الشعر الصادق ، أو هى المادة الخام التى يجب على الشاعر أن يشكلها ويصهرها فى بوتقة مخيلته قبل أن يحيلها إلى فن رفيع ، ثم إن الأحداث تتغير طبيعتها حينما تخرج إلى عالم الشعر ، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التى تتكون منها القصيدة ، عنصر يخضع كغيره من العناصر لقوانين الشعر ، التى هى أولاً قوانين « جمالية » . ولكى تتحول موضوعات الحياة إلى شعر ينبغى أن تصبح رمزا لموقف إنسانى دائم ، ولهذا كان لزاما على الشاعر دوما أن يتعمق فى نظرته الحدث الاجتماعى أو السياسى المعين ، الذى يدور أمامه فى نقطة من الزمن ، حتى يرى وراءه موقفا إنسانيا ذا دلالة ، أى إنه يجب عليه أن يصل إلى اللا زمن عن طريق تأمله الزمن ، وأمام اللا زمن تستوى الرموز جميعا ، الخاص منها والعام »[٢٥] .

لكن لا ينبغى أن نفهم من ذلك أن « جمال » العمل الأدبى كامن فى كونه مادة جزئياتها الكلمات ، والطبيعة ، والأحداث .. ذلك لأن أقصى ما يسعى إليه الفنان ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة ، ومحاولة إخفائها تماماً ، حتى لا يظهر أمامنا إلا الرؤية الفنية التى هى نتاج اندماج المادة فى الصورة — وإذا كان الفنان يبدأ بالمادة إلا أن بناءه النهائى ليس بناءً ماديا ، لأننا حين ننفذ

---

(٢٤) الدكتور عز الدين اسماعيل : انظر الشعر العربى المعاصر (ط ٢) ص ١٢٦/١٢٧/١٢٨ .
(٢٥) د . مصطفى بدوى : أنظر دراسات فى الشعر والمسرح (ط ٢) ص ٦٣/٦٤ .

إلى طبيعة تأثيره ، وطريقته ، فلن يجدينا فى شىء أن نتصوره بناءً ماديا ، بل ما يفيدنا هو استخلاص الفن ، والوقوف على أكبر قدر ممكن من الإمكانات الفنية داخل الأثر الفنى مما تحقق بوساطة بذل الجهد فى سبيل توحيد الأجزاء ، وجعل المتفرقات والمتناقضات كيانا حيا ، وذلك لا يكون إلا بما نجده فى الأثر الفنى من سيطرة على صوره بحيث تكون فى خدمة الموقف المثار ، والرؤية المنتشرة بين نسيج العمل كله ، مما تكون نتيجته تفرد رؤية الأديب ، واكتشاف دنياه الفريدة ، والمبتدعة ، إنها باختصار مجموعة الصفات والخصائص المميزة لهذا الأثر عن غيره ، وإن سيطرة الفنان على مواد تجربته على هذا النحو شىء « أشبه بقضيب المغناطيس ، كان الحديد منتشرا ، أو مبعثرا ، ومتجمعا فى شكل كومة غير منتظمة ، ولكن المغناطيس قد استطاع أن يحقق من هذا الذى لا شكل له ، ولا نظام شيئا له شكل ونظام »[٢٦] .

إنه نوع من العبقرية « التى تساعد الفن على تحقيق هذه السيطرة ، وفرض النظام على اللا نظام ، والإرادة على اللا إرادة ، وهيمنة شىء من الوعى على اللا وعى ، إنها درجة من التوازن بين هذه الأضداد ، بين الوعى واللا وعى ، بين العقل والشعور ، بين الإرادة واللا إرادة »[٢٧] .

نعود فنقول – أيضا – فى ضوء ما ألح عليه « هوراس » من ضرورة الربط بين عملية النقد والخلق الأدبى :

إن عملية الإبداع الفنى ليست فى صميمها عملية لا شعورية ، على عكس ما يرى « كارل يونج » وأتباعه ، مثلا ، إذ لابد للفنان من خبرة حسية طويلة يتسنى له خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع ، فيتروى ، ويصمم ويتأمل ، ومن هنا يتداخل الشعور مع اللا شعور حتى ليكاد يعسر على الفنان أن يحدد لنا بدقة دور كل عامل منهما « وبهذا يكون التنفيذ والأداء القائم على الاستعداد المنهجى ، وشتى المحاولات القصدية أو الإرادية البنائية للعمل

---

(٢٦) د . محمد زكى العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٤ .

(٢٧) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٣

الفني هي المحك الأوحد لكل إلهام ، ولقد طالعنا بهذا الرأى « بول فاليرى » و «دالاكروا » و « سيزان »[٢٨] — مما سنجده فى أثناء مناقشاتنا التفصيلية بعد ، ردا على أولئك الذين جعلوا الإبداع الفني حلما خالصاً ، ونسوا أن ما ينقص كثيرا ممن زخرت رءوسهم بالتصورات الخيالية هو التحقيق ، والأداء ، والصنعة ، والتنفيذ .

وعلى هذا ، وكما قلنا من قبل ، فإن عملية المراجعة ومعاودة النظر فى الأثر مما يطالبنا به « هوراس » ليست مهمة النقاد فقط ، بل إنها مهمة المبدعين أيضا ممن يحرصون على مراجعة فنهم ، وتصفيته بعد استواء صورته الأولى ، إذ إن العملية النقدية مصاحبة لعملية الخلق عند الشعراء : وليس من الثابت أن تكون مرحلة تالية يقوم بها غيرهم من النقاد ومتذوقى الشعر ، وإن كان هؤلاء لا غنى عنهم لتوجيه الأدباء وتقويم آثارهم ، ورؤية ما لا يرونه ، إذ إن النقد موهبة ، لا تقل عن موهبة الإبداع .

إذن لم يعد الشعر فى نظر « هوراس » كما كان عند القدماء من الإغريق والرومان مرتبطا بما وراء الطبيعة ، وبالوحى ، والإلهام الخالص ، فقد نظر هؤلاء إلى الشعر على أنه نتاج اللا وعى الخالص ، أو التلقائية ، والعفوية — تلك التى تعنى بالنسبة لبعضنا اللحظة الرومانتيكية التى يكون الوعى فيها غائبا — ونسوا أن الفن جهد ومشقة ، وصنعة إلى حد كبير ، مما حدا بعلماء النفس فى عصرنا الحديث — كما أشرنا — إلى أن يحاولوا أن يثبتوا بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس وجدا صوفيا ، أو حدساً دينيا ، أو إشراقا إلهيا ، بل هو صنعة ، وعمل ، ومواظبة .

وليس أدل على ذلك من قول « هوراس » فى نهاية مناقشته هذه القضية ، « ولولا أن كل شاعر من شعرائنا يتعثر فى مهمة الصقل والتهذيب ، والتثقيف

---

(٢٨) الدكتور زكريا ابراهيم : انظر مشكلة الفن ص ١٦٢/١٦١

وانظر مبادئ الفن : لروبين جورج كولنجود - ترجمة د أحمد حمدى . إذ يرى كولنجود أن العمل الفنى صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى ، غير الحقيقى و خليط أو مزج غير محدد المعالم

لما كانت بلاد اللاتين أرفع ذكرا وأقوى شوكة ببطش السلاح منها باللغة »[٢٩] .

لذا نراه يوجه نداءه لقومه من الرومان قائلاً :

« فيا من يجرى فيكم دم « بومبيلوس » إزدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال ، والإصلاح المتوالى ، بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قُصَّ قصًا محكما »[٣٠] .

أليس هذا الكلام قريباً من قول الحطيئة الشاعر العربى : « خير الشعر الحولى المحكك »[٣١]

أو ليس فى هذا الكلام أيضا معنى ما قاله « ابن قتيبة » عن تنقيح زهير والحطيئة شعرهما ، قال

« ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قَوَّم شعره بالثِّقاف، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة »[٣٢] -

والإجابة .. بلى .

هذا — وبنظرة شاملة لموقف « هوراس » الجمالى نرى أنه عنى فى موقفه النقدى الجمالى بالجمع بين الذاتية والموضوعية ، لا فى عملية الإبداع وحسب بل فى أثناء عملية التلقى والتذوق ، ثم إن مصدر الجمال كامن عنده فى الصورة أو فى شكل العمل الذى يذوب فيه اللفظ مع المعنى ، وهو بهذا الموقف يقف جنبا إلى جنب « أرسطو » مؤكدا دور الذاتية والاستعداد الشخصى فى تشكيل العمل الأدبى ، الذى حرص « هوراس » على أن يكون قائما على المراجعة

---

(٢٩) فن الشعر لهوراس : ص ١٣٠ .

(٣٠) فن الشعر لهوراس ص ١٣٠ - « وبومبيلوس نوما » ثانى ملوك روما — ويقال إن أسرة « كالبورنيا » من أشراف روما قد انحدرت من صلب هذا الملك » (انظر فن الشعر لهوراس ص ١٩٥)

(٣١) البيان والتبيين (جـ ٢) ط هارون ص ١٢

(٣٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة (جـ ١) ص ١٤٧، ١٥٦، ١٧٤

والتهذيب ، هذا فضلاً عن ضرورة ارتباطه بالمجتمع ، وعاداته وتقاليده ، وقيمه ، وأشكال حياته « ليصوغ الشاعر منها صوراً حية ناطقة ، وليتخذ منه أنموذجه الذى يحتذى »[٣٣] .

و « هوراس » فى إطار هذا كله إذ يطالب بتجديد اللغة ، وتجاوز دلالات الماضى يرغب عن الشطط أو المبالغة حتى لا تتسع الهوة بين لغة الشعر ، ولغة الحياة والعصر ، حتى لا تتحجر الألفاظ ، وتفقد قدرتها على التفاعل الجيد ، وهنا يتحقق التعادل المحكم بين ما على الشاعر أن يستخدمه من تعبيرات وألفاظ ، وما يحدثه من تأثير دون قيد يعوقه عن استخدام كل إمكانات اللغة ، وطاقاتها المعنوية ، والتأثيرية والوجدانية الكامنة فيها ، والتى تقبل التشكيل على الدوام فى إطار جمالى متجدد .

و « هوراس » بهذا كله يعترف بما للخبرة الفنية من جهد وتنظيم وصياغة ، على أساس أن الفن ليس مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن الاحتكاك المباشر بالواقع ولكنه كما قلنا وليد الحس الشعورى ، والصناعة ، والخيال ، معاً ، أى إنه تخصص وممارسة ، وجهد ، وإبداع ، وموهبة .

وفى إطار هذا كله لم تكن غاية الشعر عند « هوراس » الفائدة أو المنفعة وحدها ، وإنما المنفعة والطرب معا ، مما يؤكد لنا وجود الأثر الأرسطى واضحاً فى اتجاه هوراس الجمالى ، وحقيقة فهمه موضوع المحاكاة فى الفن على النمط الأرسطى اليونانى دون نتوء عنه إلا فى الجزئيات .

وبعد « هوراس » خطا الناقد الرومانى « كانتيليان » Quintilian (٣٥ - ٩٦ م) خطوات واسعة فى شرح معنى المحاكاة ، فقد سنَّ لها قواعد عامة ، أولاها : إن المحاكاة للفنانين مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه. وثانيتها : إن هذه المحاكاة تتطلب مواهب خاصة من الكاتب أو الشاعر الذى يحاكى ، وثالثتها : إن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هى لجوهر موضوع

---

(٣٣) انظر فن الشعر لهوراس : ص ١٣٠ .

الأدب ، ومنهجه . ورابعتها : أن على من يحاكى اليونانيين أن يختار من النماذج ما يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الردىء . وأهم ما يقرره « كانتيليان » بعد ذلك أن المحاكاة فى ذاتها غير كافية ، ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر ، وألاّ تحول دون أصالته ، وفى ظل هذه المفاهيم تم للأدب الرومانى الأزدهار للجمع بين محاكاة الكتاب اليونانيين ، وأصالتهم فى وقت واحد(٣٤) .

---

(٣٤) الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال : (ط ٣) ص ٢١/٢٢ .

خامسا : الجمال عند « أفلوطين » [٢٧٠ م]

على الرغم من المسافة الطويلة التى تبلغ سبعة من القرون وتفصل بين (أفلاطون) و (أفلوطين) الذى تعلم فى الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى ، إلا أننا لا نجد اختلافا كبيرا عما سبق أن عرفناه فى فلسفة أفلاطون الجمالية ، فالجمال الحق عند أفلوطين هو الكائن فى باطن الشىء لا فى ظاهره ، وجل الناس إنما يشتاق إلى الحسن الباطن : لذلك لا يطلبونه ، ولا يبحثون عنه[1] .

وإذا كان « أفلاطون » قد وحَّد بين الجمال والخير ، فقد تأثره « أفلوطين » ، فالجميل عنده هو الخير ، والخير كامن خلف الجميل ، والخير هو المبدأ الأول الذى يصدر عنه الجمال ، وإذا كان للجمال هذه الطبيعة ، فإن الوسيلة لإدراكه هى الروح ، أما الحواس ، فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هى ظلال للجمال[2] .

ولقد فسَّر أفلوطين فى (الانياذه) – فيما ذكره الدكتور عز الدين اسماعيل – فسَّر الفرق بين الجمال الفنى ، وجمال الطبيعة ، ورأى أن الحجر الذى يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذى لم تمسسه يد فنان ، فالجمال إذن ليس فى الحجر ، وهذه الخاصية كانت فى نفس الفنان قبل أن تخرج فى الحجر ، وهذا الجمال الذى سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه فى الحجر ، ومن ثمّ فالعمل

---

(١) الدكتور عبد الرحمن بدوى – أفلوطين عند العرب (ط ٦٦) : ٦١ .

ولد أفلوطين فى صعيد مصر حوالى عام (٢٠٥) م بمدينة « ليكو بوليس » بالقرب من مدينة « أخميم » الحالية ، وهى إحدى مراكز محافظة سوهاج – وتعلم الفلسفة فى مدرسة الاسكندرية ، وبقى بها حتى سن الثامنة والثلاثين ، ثم تركها فى صحبة الحاكم الرومانى (جورديان) ، الذى سافر إلى الشرق عازماً على غزو مناطق بفارس والهند ، ولكنه قتل قبل أن يحقق شيئا ، فاضطر أفلوطين إلى العودة ، واتجه إلى روما حيث أقام بها ، وأنشأ مدرسته فى عام (٢٥٨) م حتى وفاته فى عام ٢٧٠ م .

[راجع للدكتور نجيب بلدى كتابه – تمهيد لتاريخ مدرسة الاسكندرية وفلسفتها ، ط دار المعارف ومقاله بمجلة آداب الاسكندرية عدد ٨٠/٧٩ ص ٢٩] .

(٢) الأسس الجمالية ص ٤٣/٤١ .

الفنى ليس مجرد تقليد للعالم المرئى ، ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة[٣] .

لذلك ينبغى على الفنان ألا ينقل الطبيعة نقلاً رديئاً ، بل عليه أن يحاول بنظره الثاقب أن يصل إلى تصحيح النقص فى الأشياء المحسوسة بحسّه[٤] .

وإذا كان الشيء فى وجوده المستقل يتمتع بدرجة ما من الجمال ، فإنه يترقى فى مدارج الجمال ، إن هو ظهر فى عمل فنى ، والروح الجميلة هى التى تكشف عن الأشياء التى تدخل فى ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق ، ومحك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها ، « ومن ثمّ فالقبح هو ما يصدمنا لأنّه نقيضنا ، والشبه بين الأشياء الجميلة ، وبين أرواحنا التى تدركها له أصله فى الفكرة (Idia) التى يصدر عنها هذه وتلك جميعاً »[٥] .

ويتساءل الدكتور عز الدين اسماعيل قائلاً : فإذا كان الفنان لا ينقل إلينا الشيء كما هو ، وإنما يتعمقه بنظره الثاقب ، ويكمل ما فيه من نقص ، أو بعبارة أخرى يضفى عليه من نفسه ، « مستلهما النبْع الأول للجمال » ما يجعله جميلا أو أكثر جمالاً ، مما هو ، فكيف إذن يدرك متلقى الفن الجمال الذى سبق أن أسبغه العمل الفنى على الأشياء ؟ أو كيف يدرك الجمال كما يبرزه العمل الفنى ؟ .

والإجابة ، نستطيع معرفتها بالرجوع إلى فكرة التعادل عند « أفلوطين » ، تلك الفكرة التى تحتم وجود التوافق بين الشيئين (الشمس والعين مثلاً) حتى يتم الإدراك ، فإذا تم التوافق بين الجمال فى العمل الفنى وروح متلقى هذا العمل ، أمكن إدراك هذا الجمال ومن ثمّ نستطيع القول : بأن حياة العمل الفنى يكفيها الإدراك المباشر المزدوج عند مؤلفه ، ومتلقيه ، فالنور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان[٦] .

---

(٣) السابق ص ٤١ — ٤٣ .
(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى ٤٣/٤٤ .
(٥) الأسس الجمالية ص ٤٤ .
(٦) السابق ص ٤٤

وجدير بالذكر أن « أفلوطين » آمن إيمانا قويا بالجمال الحسّي الموجود فى عالمنا ، وبتعمقه حقيقة باطن هذا الجمال ، فقد صبغ مفهومه بصبغة صوفية ، تجعل من الجمال ، والتأمل فيه وفى مصدره نوعاً من العبادة ، والالتحام بالخالق . وهو إذ يرتبط بجمال الطبيعة والموجودات على هذا النحو ، ويقف على ما فيها من سر خلقها ، وجمالها ، يقف موقفا معارضا وحاسما للغنوصيين محتقرى الجسد والعالم – ويؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن الإيمان بحقيقة الجمال فى الموجودات إيمان بقدرة الله وجماله ، يقول أفلوطين :

« وكذلك فإن احتقار العالم والآلهة الذين فيه ، والأشياء الجميلة الأخرى ليس هو الطريق إلى الخير .. فكيف لامرئ أن يكون على هذا الكسل فى التفكير ، وألاّ يؤثر فيه شيء حين يرى كل هذا الجمال فى العالم المحسوس ، وكل هذا التجانس ، والتوافق المؤهل والمنظر المتألق الذى تتيحه الكواكب على الرغم من بعدها ، ألا يحسّ بشيء يختلج فى فؤاده ، وبالرهبة تستولى عليه ، وهو يرى كيف ينشأ البديع من البديع ؟ – إنه عندئذ لم يفهم هذا العالم – ولا رأى العالم الآخر .. أمّا إذا زعموا أنهم لا يتأثرون ، ولا يميزون بين الأجساد القبيحة ، والأجساد الجميلة التى يرونها ، فإنهم لا يستطيعون كذلك أن يميزوا بين الأفعال القبيحة ، والأفعال الجميلة – ولا أن يبلغوا الرؤية ، ولا « الله »[7] .

إذن فالطريق إلى الجمال طريق إلى مشاهدة الواحد ، وهذا يبدأ من مشاهدة هذا العالم الجميل ، ولا يتسنى للإنسان أن يرى الرؤية الحقة لهذا الجمال حتى يغوص بكليته فى هذه الأرض ، ويملأ عينيه من هذا الواقع المحسوس .

معنى ذلك أننا نستطيع أن نصل إلى الله عن طريق حبنا الجمال مثلما نصل إليه عن طريق سعينا إلى الخير والحق ، ففى الله تلتقى القيم جميعاً – لذلك يؤكد

---

(٧) من رسالة أفلوطين الثانية (ف ١٦ ص ٢ ، ٩) – عن الدكتور عبد الغفار مكاوى فى مبحثه عن « أفلوطين » – مجلة المجلة ص ٣٠ ع ٩٨ فبراير ١٩٦٥ – مشيرا إلى اعتماده فى بحثه على محاضرات الدكتور « فولفجاج شتروفة » w.struve .. فى جامعة بازل بسويسرا عن التصوف عامة وعن أفلوطين خاصة .

أفلوطين أننا نصف بالجمال كل شيء نرى فيه ذلك الطابع الذى أضفيناه نحن عليه ، بفضل اتحادنا بالمبدأ الإلهى .

وإذا كان جمال الأشياء المادية يرجع إلى انعكاس الفكرة الإلهية عليها ، فإن هذه الصفة أوضح ظهورا فى جمال الأشياء اللا مادية ، « فللأفعال ، والخلال ، والفضائل جمالها ، وللنفوس جمالها ، وإلا فبماذا نصف ذلك الطرب الذى نحس به كلما سمت نفوسنا ، وكلما سعينا إلى العلو بأرواحنا ، وتجاوزنا حدود جسمنا ؟ ، إن هذه كلها مظاهر للجمال ، لا ترجع إلا إلى شعورنا بحضور الله فى هذه الأفعال والخلال[٨] .

وعلى أساس هذا الفهم يعرف « أفلوطين » الفن بأنه التعبير عن مشاعر الفنان الذى يدرك مظاهر المبدأ الإلهى فى شيء مادى موجود فى الزمان والمكان وهو إدراك يتوافر للفنان بفضل مشاركته بدوره فى هذا المبدأ الالهى ، فالفنان إذ ينقل فكرته إلى المادة ويعبر من خلال وسط مادى عن إدراكه لحضور المبدأ الإلهى فى العالم الزمانى والمكانى،والجمال لا يكون فى هذه الحال كامنا فى المادة ، وإنما فى الصورة التى يضفيها الفنان عليها ، أى إنه مستمد من روحه ، إن انفعالات ومشاعر الفنان لم تنشأ فى نفسه إلا من تأمله صورة المبدأ الإلهى مطبوعة فى عالم المكان والزمان[٩] .

---

(٨) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ٢٦٥/٢٦٦ .

(٩) السابق ص ٢٦٥/٢٦٦

سادسا : المحاكاة فى الفن بين « أفلاطون » و « أفلوطين »

ولنا أن نتساءل من خلال هذا العرض : ما مفهوم « المحاكاة » إذن عند « أفلوطين » ، وماذا نجد من فروق بينه وبين أستاذه « أفلاطون » فى هذه القضية المهمة ؟

والإجابة : إن المحاكاة عند « أفلوطين » محاكاة للمثل ، والأفكار الإلهية ، أى انها ليست لأشياء مادية ، أو بمعنى آخر : إنها محاكاة للروح اللا مادية من خلال وسيط مادى أو شبه مادى - وهذا ما يميز « أفلوطين » عن أستاذه أفلاطون ، فقد رأينا هذا الأخير يقصر مهمة العمل الفنى على محاكاة الأشياء المادية الجزئية ، بينما يسمو « أفلوطين » بهذه المهمة إلى محاكاة المثل ، أو العنصر الإلهى فى العالم ، وهذا التفاوت النسبى بين الفيلسوفين يجعل الفن عند أفلوطين نشاطا روحيا رفيعا يعلو على ما يحاكيه من الموضوعات ، أما الفن عند أفلاطون فإنه يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التى يحاكيها ، إذ كلما كان الفن قريبا من الواقع ، كان قريبا من المثال ، وهكذا يعلو شأن العمل الفنى على يد « أفلوطين » الذى جعل الفن تأملاً لصورة الألوهية ، كما تنطبع فى عالم الزمان والمكان ، ولولا هذا الاتصال الدائم بالمبدأ الإلهى لما كان فى وسعنا أن نرى الجمال فى شىء . لذلك حق للدكتور فؤاد زكريا أن يقول :

« إن فلسفة « أفلوطين » فى الجمال تمثل الجسر الذى انتقلت عليه الحضارة من طريقة التفكير اليونانية إلى طريقة التفكير اللاهوتية فى العصور الوسطى ، وتمثل نقطة النهاية بالنسبة إلى منهج اليونانيين العقلى فى حل مشكلات الفن ، والفكر ، والحياة »[1] .

وهكذا تبدو لنا عظمة « أفلوطين » فى إدراكه الجمال ، فالجمال لا يدرك بوساطة العقل ، وإنما يدرك عن الطريق الصاعد نحو الواحد ، والسبيل إلى ذلك هو المشاهدة ، والتأمل لهذا العالم الجميل المحسوس ، إنه تأمل باطنى له ، ومشاهدة داخلية تحدث الاتحاد ، والامتزاج معه ، وهكذا « تكتسب المشاهدة عند « أفلوطين » سبيلاً إلى إدراك الجمال معنى أنطولوجيا « وجوديا » شاملاً

---

(١) الدكتور فؤاد زكريا ; آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٦٥/٢٦٦ .

يفوق بكثير ما كانت عليه عند أفلاطون وأرسطو . - إن كل سلوك الإنسان من لعب الصبى إلى جد الرجل ، ومن الفعل الذى يشبع به حاجاته الضرورية إلى الفعل الذى يتجه فى حرية إلى الباطن ، إنما ينبع من مصدر واحد هو النزوع إلى المشاهدة .

ويعمم « أفلوطين » هذه الفكرة على دائرة الوجود كلها بين درجته الدنيا وهى « الطبيعة » إلى الدرجة التى تليها وهى « النفس » إلى « العقل » ، وكل منها تمثل درجة من المشاهدة ، تظل ترتفع على السلم الصاعد حتى تبلغ درجة الاتحاد مع المشاهد ، وتصل إلى ما يعبر عنه هذا التعبير المحيِّر الغريب حين يقول :

« إنها المشاهدة التى لا تشاهد ، والرؤية التى لا ترى »[٢] .

إن عملية الخلق الجميلة المبدعة ، لا تفتأ تمارسها الطبيعة فى كل لحظة ، ولا يمكن تفسيرها على أساس آلى ، « ولكن على الإنسان أن يستبعد العمل بالدوافع من عملية الخلق فى الطبيعة ، إذ كيف يستطيع الدفع ، والضغط أن يبدع هذه الألوان ، والأشكال البهيجة المتعددة »[٣] ؟

معنى ذلك أن الطبيعة ليست خالقة للأشياء بعد إمعان فى التفكير أو باستخدام الآلات والأدوات لتؤلف بين هذه الأشياء فى وحدة ، بل الأولى أن يقال : « إن الكل هو الذى يسبق الأجزاء فى عملية الخلق الطبيعية ، فالطبيعة تبدأ من الأصل ، وليست فى حاجة إلى التفكير ، إنها قوة خلاقة مبدعة وقوية ، قادرة على التشكيل ، وهذه القوة هى التى يسميها « أفلوطين » فى بعض الأحيان « باللوجوس » [كلمة - معنى - عقل] ، ثم إن جوهر هذه القوة هو الرؤية والمشاهدة[٤] .

(٢) عن مقال الدكتور عبد الغفار مكاوى (عن أفلوطين) بمجلة المجلة ص ٣٦ .

(٣) السابق ص ٣٧ .

(٤) السابق (عن الرسالة الثالثة لأفلوطين) ص ٣٦/٣٧ .

إن هذه الرؤية تفترض وحدة الرائى والمرئى ، وكلما توثقت الوحدة بين الرائى والمرئى فى الوجدان الباطن ، ازداد نصيب الرؤية من « الباطنية » ، وكلما نقص حظ الرؤية منها كان ذلك دافعا إلى الارتفاع إلى رؤية أتم .

ونعود فنسأل « أفلوطين » .. وما هذه الرؤية ؟ ، فيجيب قائلاً :

« إنها الرؤية التى لا ترى – فإن أنت تركت الوجود (وراءك) ، لكى تستحوذ عليه ، أو لكى تدركه أو تفهمه ، فسوف تقع فى الدهشة ، عندئذ عليك أن تلقى بنفسك عليه ، (تلقى بصرك ، أو تسدد سهمك إليه وتصيبه) وأن تستريح فى مملكته ، وتحيط به ، تعرفه عن طريق اللمس ، ولكنك تدرك عظمته عن طريق الموجود الذى جبل على مثاله ، ومن خلاله »[٥] .

ولكن لما كانت النفس لا تملك المرئى ملكاً باطنيا كاملاً ، فإنها تسعى إلى درجة أعلى من الرؤية ، وتلك هى درجة العقل المفكر فى نفسه ، فالنفس إذن تشغل من هذا السلم الصاعد مكان الوسط ، بين اتجاه الطبيعة إلى الخارج اتجاهاً كاملاً ، وبين الاتجاه إلى الباطن اتجاهاً تاماً عند العقل ، فإذا كانت قوة الطبيعة تتبدد عند الرؤية فى عالم المادة الخارجية ، فإن العقل يظل مع نفسه فحسب خالصاً للتفكير الخالص فى نفسه ، هنا يتحد الرائى والمرئى ، وحينئذ تتقدم الثنائية بين المفكر والموضوع ، الذى يفكر فيه ، وحينئذ أيضا يتعانق الفكر والوجود ، إن العقل الذى يفكر فى نفسه هو الحياة الأولى ، أو هو الحياة التى تهب نفسها الحياة ، أو هو الرؤية الحية[٦] .

فأفلوطين هنا يحاول أن يعبر عن الاتحاد مع الواحد ، ليعانق الجمال ، وليشعر بوجد الراحة فى الاتحاد معه ، ذلك الاتحاد الذى يختلف عن كل ما يمكن أن تتحد به مع موجودات هذا العالم ، ولكننا عندما نسأل « أفلوطين » عن هذا الواحد الذى يعلو على كل موجود ، ويرتفع فوق كل كينونة ، نجده يجيب ، فيقول :

---

(٥) عن الرسالة الثالثة لأفلوطين (نقلا عن الدكتور مكاوى ص ٣٩/٣٦ – مجلة المجلة) .
(٦) السابق ٣٩ .

« أجل للإنسان أن ينصرف صامتا ، وليس له بعد أن تاهت به حججه أن يبحث عن شيء »[7] .

معنى ذلك أن « أفلوطين » يطالبنا بأن نصمت حين يعجز الكلام على حد قول الدكتور مكاوى .

ولقد جعل « أفلوطين » الحب طريقا للاتحاد مع الواحد ، والتسامى نحو المقام الإلهى مصدر الجمال والخير ، وفى الوقت الذى جعل فيه « أفلاطون » الحب وساطة أو تشوقا يدفع بالذات البشرية إلى حب الله ، حب الجمال المطلق ، والكمال الأسمى ، والخير الأقصى ، ذلك لأنه تصور الحب على أنه فعل الكائن الناقص ، لأنه اشتهاء وقربى صادر عن حرمان وحاجة ، فلا يكون إلا من الإنسان ، وصعوداً نحو الله ، أى من الأدنى إلى الأعلى ، دون أن يتصور « أفلاطون » أن حبا يصدر من الله للإنسان ، مادام الإله غير مفتقر إلى شيء من هذا فى نظره .

نقول : فى هذا الوقت الذى تصور فيه أمر الحب هكذا ، نرى « أفلوطين » على خلافه ، إذ وفق – أى أفلوطين – بين « الحب الصاعد » ، و « الحب الهابط » ، ذلك لأن كل شيء قد صدر عن الواحد ، وأن الصدور فى أساسه ضرب من الهبوط ، على حين أن « أفلاطون » كان يرى « أن «الأيروس » هو حب الإنسان لله ، وأنه لا يمكن أن يكون العكس ، أى لا يمكن نسبته إلى الله ، لذلك قرر « أفلوطين » بصريح العبارة « أن الأعلى يهتم بالأدنى ، ويعمل على تزيينه »[8] .

وانطلاقاً من هذا التصور الأفلوطينى للحب ، نقول : إن هذا الحب الذى يتحدث عنه ليس إلا ضربا من الاستغراق فى « الجمال الأزلى » وكأن الاتحاد بالله عن طريق الحب هو صورة من صور « الخبرة الجمالية » ثم إن هذا التصور

---

(٧) الرسالة السابقة ص ٤٠ .

(٨) انظر للدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الحب : ١٧٤/١٧٣ .

الجمالى للحب إذا ما هو ديه الحب فى حالة من الاتحاد الصوفى مع المطلق أو الله . ومن هنا لم يقف الحب الأفلوطينى طويلاً عند « عشق القريب المحسوس » ، ثم إنه لم يقف عند مجرد التبادل أو المشاركة بقدر إما يقوم على التمركز الذاتى ، وحب الحب ، وذلك بالمضى مباشرة نحو الحقيقة الإلهية ، آملاً أن يكسب محبة ذات صبغة إلهية ، وكأن عشق الذات الإلهية ليست إلا حلقة دائرية تبدأ منه لكى ترتد إليه .

وأعود فأقول : إن هذه النظرات عند (أفلاطون) فيما رأيناه ، وعند « أفلوطين » فيما أوردناه ، تحمل بالنسبة للجمال والفن طابعا صوفيا واضحا بل إنها تمثل نظرية صوفية – إن جاز التعبير – فليس للقدرة الخالقة فيما أوجبته أعظم وجود من الجمال فى الطبيعة ، فهو من أعظم شعائر الله على الله ، إن ما للجمال من سلطان كبير على الطبيعة ، والموجودات ، بل على نفوسنا ، مصدره القوة الإلهية التى أيدها الله تعالى به .

لذلك فالفنان هو ذلك الرجل الذى حباه الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر ، والسر ، إنه ثمرة الإلهام ، والجمال حقيقة علوية، لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله ، وهذه الحقيقة تمتد من الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التى ندركها بالحواس . وعلى هذا الأساس يصبح الفن عند « أفلوطين » تعبيرا عن مشاعر الفنان الذى يدرك مظاهر المبدأ الإلهى فى شىء مادى موجود فى الزمان والمكان .

ومن هنا – فلا عرو أن نرى الفلاسفة والمتدينين ، والروحانيين ، وأصحاب الحب الصوفى يتأثرون بأفلاطون ، وأفلوطين ، فالحب الصوفى حب فلسفى خالص ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه الروحية ، والميتافيزيقية ، ويرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الجسدى ، والوقوف عند حدوده فقط من شأن العوام والجهلة ، « الذين لا يتجاوزون فى نظرتهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة »(٩)

---

(٩) انظر رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء جـ ٣ ص ٢٧٠ ، ٢٧٤

معنى ذلك أن عاطفة هؤلاء جميعا ، وذوقهم يتطلع إلى عالم إلهى مقدس يشع نورا ، وفيه تتمثل كل القيم المفضلة ، قيم الحق ، والخير ، والجمال ، وإزاء هذا الجمال الإلهى المنبثق عن الذات الإلهية ، يتلاشى كل جمال أرضى ، وقد يرى بعض الصوفية أن الصور الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض إنما تفيض عن جمال الذات الإلهية ، فيستغرقون فى تأمل هذه الصور الجزئية لا إعجابا بها ، بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الإلهية ، وتشير إليها ، وليس الحب الحق إلا باعثا من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقينها[١٠] .

والحكماء هم الذين « إذا رأوا صفة محكما أو شخصاً مزيناً ، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ، ومصدرها الرحيم ، وحنت إليه ، وتعلقت به ، ومن هنا قال الحكماء :

« إن الله هو المعشوق الأول » ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسيما ، لأن الله يجل على التشبيه والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسّى إليه لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق »[١١] .

وهذا يتفق مع قول « أفلاطون » : « إن العامة هم الذين يهملون فى كل ما يحبون الروح ليتعلقوا بالجسد ، ولا ينظرون إلاّ إلى المتعة ، ولا يلقون بالهم فى الحياة بالجمال ، وهم أهل للهيام بأكثر المخلوقات حمقا »[١٢] .

إذن على « المتصوف » أو « الفيلسوف » الذى ينشد الحكمة أن يبدأ منذ وقت مبكر من حياته فى تأمل الأجساد الجديرة بالحب ، وعليه أيضا أن يعرف أن الجمال الموجود فى جسم ما إنما هو صنو للجمال الموجود فى أى جسم آخر ، لذلك فإن عليه أن يرد كل ما فى الطبيعة إلى ضرب واحد من الجمال ، ألا وهو الجمال المحسوس ، حينئذ يكون فى وسعه أن يتخلص من التعلق بجمال واحد .

(١٠) السابق ص ٢٧٢/٢٧١ .

(١١) إخوان الصفا ص ٢٧٢ .

(١٢) أفلوطين عند العرب – تحقيق ودراسة الدكتور عبد الرحمن بدوى (ط ٦٦) ص ٦١ .

وتأتى أهمية حب الجمال وتأمله من خلال المحسوسات جميعاً فى أن الأشكال الجميلة « تعبر عن صفات النفس فى صميم المادة » – ومادام الأمر كذلك ، فإن التعلق بجمال الأجساد فى الحياة والطبيعة هو تعلق بجمال النفوس .

وحينما يدرك السالك فى طريق الحب أن جمالاً واحداً بعينه هو الذى يجعل النفوس الجميلة جديرة بالحب ، فإنه يتأكد من أن ثمة جمالاً معنويا هو الذى يجمع بين شتى النفوس ، ويتأكد أيضا من أن وحدة جمالية كاملة تشمل الإنسان والموجودات ، وتربط ذلك كله بالجمال الإلهى[١٣] .

وبمعنى آخر :

« لا يزال السالك فى طريق الحب ينتقل من جمال إلى جمال ، ويصعد من علم إلى علم حتى ينتهى فى خاتمة المطاف إلى رؤية الجمال الكلى الثابت ، ذلك الجمال الأزلى المطلق ، الذى لا يعتريه كون أو فساد ، ولا يمكن اعتباره جميلاً من جهة ، ودميما من جهة أخرى ، أو جميلاً فى وقت ، وغير جميل فى وقت آخر ، أو جميلاً فى مكان أو زمان ، وقبيحاً فى مكان آخر ، أو زمان آخر .. الخ[١٤] . »

وصفوة القول :

أن نظرة الصوفيين اتجهت إلى معانى الجمال الروحى ، من وراء الجمال الحسّى متخذين الجمال المادى وسيلة إليه عن طريق التفكير فى « الخير المطلق » المنزه عن « الكيف » . ، فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية ورموزها روعة وجدة ، لا سبيل إليها إلا بتجاوز الجمال الحسّى ، وعلى ذلك نستطيع أن نقول :

« إنّ مهمة الموضوع الجمالى لا تنحصر فى إمدادنا بأية معرفة موضوعية ، وإنما تتمثل فى مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع ، وإذا كان لابد من أن يقتادنا

(١٣) انظر مشكلة الحب (ط ٢) ص ١٦٩ .

(١٤) انظر مشكلة الحب (ط ٢) ص ١٦٩/١٧٠ .

العمل الفنى إلى الواقع ، فذلك لا يكون إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التى تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوى عليه « الواقع » من شحنات وجدانية ، وقيم إنسانية ، ومدلولات عاطفية ... أليس الفن هو الذى يهب الموضوع الطبيعى باطنية خصبة ، تجعل منه شيئا يعمر الوجدان ، وينبض بالحيوية ؟ — إننا نشعر أمام بعض الأعمال الممتازة لكبار الفنانين أن « المحسوس » قد أخذ يكشف لنا عن سره الميتافيزيقى أو عمقه الوجودى ... إن الفن يعبر عن الأعماق بالسطوح ، إنه الحقيقة المطلقة (كما قال نوفاليس عن الشعر) ، لذلك كان الفن وسيلة من الوسائل المهمة التى تقدم لنا أسبابا جديدة للحياة ، وحب الحياة »[١٥] .

ولنا بعد أن نتساءل .. فلماذا ؟ والإجابة : لأن الفن لا يتوقف أبداً ، ولا يسلم بما هو موجود فى الواقع ، بل يحاول أن يقفز من الآنى إلى الدائم ، ومن الجزئى إلى الكلى ، يحاول أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق . هذه هى رؤيا الفنان ، ورؤياه هى سر عذابه ، وسر القداسة التى تحيط بهذا العذاب .

وإذا كان هناك مطلق ، فإن هذا المطلق موجود متعال عن الإنسان ، قوم يسمونه « الله » ، وقوم يسمونه « الكمال » ، وقوم يسمونه « الفن » ، ولكن هؤلاء جميعا موقنون أنهم لا يستطيعون بلوغه ، وإنما يستطيعون بالعرق والدموع ، واحتراق الأعصاب أن يقتربوا منه قليلاً أو كثيراً ، ولذلك فإن رؤاهم تظل دائما « رؤيا مقيدة » ، وقد يستطيعون الفكاك من فرديتهم ، أو الانتصار على شخصيتهم ، ولكنهم أبداً لا يستطيعون أن يقطعوا الوشائج الخفية التى تصلهم بقومهم ، تاريخاً ، وثقافة ، وعملاً ، وحضورا مستمرا أكثر مما يستطيعون أن يقطعوا العروق التى تمدهم بدم الحياة .

لذلك فستظل رؤيا الفنان « مقيدة » بطابع الحضارة التى ينتمى إليها ، تتأثر بكل ما تتأثر به هذه الحضارة من عوامل ، ولكنها تطمح لتستشرف المطلق ،

(١٥) انظر مشكلة الفن ص ٢٤٤ — ٢٤٧ .

وتجذب الحضارة ، لا حضارة قومه فحسب ، بل حضارة البشرية جمعاء إلى رحابه[16] .

إن هذا الكلام ليس بعيدا عما تصوره الناقد الحديث (ت . س . اليوت) منذ أوائل عهده بالنقد ، ذلك أنه نظر إلى الشاعر على أساس أنه يحفظ حفظا سليما أطوار النمو التاريخية للعرق الذى ينتمى إليه ، كما أنه يترك الاتصال حارا بينه وبين طفولة العرق ، فى حين أنه يتقدم صُعدا نحو المستقبل ، لذلك فالفنان أكثر بدائية كما هو أكثر تمدنا من معاصريه[17] .

(16) الدكتور شكرى عياد : الرؤيا المقيدة دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، انظر مقدمة الدراسة (ط الهيئة 1978) .

(17) أوستين وارين – ورينيه ويلك نظرية الأدب ص 105 .

الفصل الثانى

فلسفة الجمال فى العصر الحديث

مدخـل :

اتجهت الآداب الأوربية فى عصر النهضة (القرن الخامس عشر ، والسادس عشر) وجهة الآداب القديمة من يونانية ، ورومانية ، وقد وضح ذلك فى « جماعة الثريا » ، ومن مشاهيرهم ، مما يذكره الدكتور غنيمى هلال ، الشاعر الناقد « دورا » ١٥٠٨ - ١٥٨٨ ، الذى آمن بأن اللغة الفقيرة تغنى وتنهض بتأثرها بأدب أرقى وأغنى ، ويرى « دى بلى » ١٥٢٢ - ١٥٦٠ فى دفاعه عن اللغة الفرنسية ضرورة محاكاة اليونانيين والرومانيين ، وعنده أنه لا تكفى الترجمة فى الأدب ، بل لابد من الرجوع إلى الأصول اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة ، ومن هؤلاء « فيرى بلتييه » Peletui ١٥١٧ - ١٥٨٢ ، إلا أن « بلتييه » كان يرى أن الترجمة الدقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق ، فى مجال دعوته للاعتراف بجدوى الترجمة الأمينة الوفية لأصلها مما يغنى اللغة المترجم إليها[1] .

ولقد أثرت هذه النزعة نحو المحاكاة ، والاعتراف بفضلها فيما آلت إليه الأمور عند الكلاسيكيين فى عصرهم (القرن السابع عشر والثامن عشر) وقد بنيت تأثراتهم على تمجيد آثار اليونان والرومان ، والاقتداء بهم ، ثم بذل الجهد فى مجاوزة النماذج التى تحاكى ، وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكى إلى التقنين فى الأدب متخذا من الآداب القديمة المثال الذى يحتذى فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف الأجناس الأدبية ، وأن يدعو الكتاب للسير عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد ومن هؤلاء الشاعر الفرنسى « لابرويير » . وكان خير من قعّد للكلاسيكية فى

---

(١) انظر الأدب المقارن ص ٢٦ .

فرنسا الشاعر « بوالو » فى كتابه فن الشعر عام ١٦٧٤ م . وقد ترجم كتابه الشاعر الإنجليزى (جون أولدهام) J Oldham (١٦٥٣ ١٦٧٣) ، كما رست القواعد الكلاسيكية فى ألمانيا على يد جوتشهيد Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦٦) فى رسالته عن فن الشعر ونقده[٢]

والعقلية عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة « الجمال » فى الأدب ، إذ إن الأدب من وجهة نظرهم انعكاس للحقيقة ، وعندهم الحقيقة هى هى فى كل زمان ومكان ، والعقل هو الذى يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ثم إنه هو الذى يوحد بين المتعة والمنفعة وهو نوا من شأن الخيال ، فهو فى نظرهم غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، والشعر المسرحى « لغة العقل » ، وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائى وهان شأنه ، وخاصة فى الأدب الفرنسى ، والعقل من خلال هذا المنظور يرادف الذوق السليم ، ويرون أن العقل ثابت غير متغير ، فأساس الجمال فى الأدب « العقلى » أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان ، لذلك كان جمهور الكلاسيكيين محدودين ، فهم من الاستقراطيين ، فليس أدب الكلاسيكيين شعبيا ، وكان الشعراء الكلاسيكيون « وخاصة جماعة الثريا » فى عصر النهضة ينصون على تحقير سواد الشعب ، والدعوة إلى إرضاء السادة قبل البرجوازيين وسواد الناس ، فالشاعر ينبغى أن يتوجه إلى الصفوة لأنهم القادرون على رؤية جمال الشعر وفهمه ، ولذلك كان يدعو (شابلن) الناقد الكلاسيكى إلى التوجه بالفن إلى طبقة السراة ، والفرسان ، وأعضاء المجالس النيابية ، وهؤلاء هم الشعب فى نظره ، دون غيرهم من الفقراء والبسطاء ، واستمر الأمر كذلك حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وأوائل التاسع عشر إذ قامت « الرومانتيكية » على أنقاض الكلاسيكية . وكان جمهور الرومانتيكيين من الطبقة البرجوازية ، يعبرون عن آمالهم ، وذوقهم ، وتطلعاتهم نحو مستقبل أفضل ، وقد ساد التيار العاطفى أدبهم ، بعد أن جحدوا التيار العقلى الذى مجده الكلاسيكيون ، فأسلموا قيادهم إلى القلب ، والخيال ، وأقاموا مذهبهم على أساس الفلسفة العاطفية التى

---

(٢) انظر الأدب المقارن (ط ٣) ص ٢٩/٣٠/٣٧٦ والنقد الأدبى الحديث ٢٧٩

ترد الجمال إلى الذوق ، والذوق فردى ، وخلق الفنان للجمال يستلزم العبقرية والقريحة ، وبعد أن كان مفهوم الجمال ثابتا مرتبطا بأصول عقلانية كلاسيكية أصبح ذاتيا ، وبعد أن كان تطبيقا لقواعد تجريدية عنى بها الكلاسيكيون ، صار مرده إلى الحاسة النفسية الجمالية التى هى منبع ما فينا من مشاعر ، وهذه الحاسة نفسها ، هى التى تجعلنا نبحث عن المتعة فى الشيء الجميل ، ونشعر بها أما العقل فلا يرى إلا النفع ، فيقول هذا مفيد ، وهذا مريح ، ولن يقول هذا جميل إلا على أساس الفائدة المحضة ، لذلك فقد أشاد الرومانتيكيون بالحياة التى يغلفها الخيال والعطف ، والإحساس ، فاتجه اهتمامهم فى أدبهم بالحياة الفطرية البسيطة للطبقات الدنيا ، وأخذوا يحلمون بمجتمع مثالى تنال فيه الحقوق ، ولما كانت الغاية الخلقية ، والتقاليد الثابتة هى أساس الأدب عند الكلاسيكيين ، وإذا كانت العاطفة ، والواجب الإنسانى ، والخيال قد بدت فى أدبهم لمجرد بيان مواطن الضعف الإنسانى والتحذير منها ، فإن الغاية الخلقية لم تعد عند الرومانتيكيين ذات قيمة ، إذ إن الأدب عندهم استجابة لعواطفهم ، ووحى خيالهم ، ومصدر أحاسيسهم ، وهذه العواطف وتكلم الأحاسيس ليست شرا فى نظرهم ، بل هى الخير كله ، لأنها مصدر الجمال النابع من الضمير والنفس ، لذلك نراهم يطلقون العنان لأحلامهم ، وبكائهم فى يسر وسهولة ، فلم ينحصر أدبهم فى دائرة التقاليد وتلقين الفضائل الاجتماعية ، ونصرة الرفيع على الوضيع .. إلى آخر ذلك مما كان عند الكلاسيكيين فريضة محتومة ، ولكن غدا أدبهم أدبا ثائرا ، يهتم بمصالح الفرد ، ويعتد به ، لا فرق بين رفيع ووضيع ، لذلك كان الجمال متغيراً بتغير الأفراد والعصور بعد أن كان عند الكلاسيكيين انعكاساً لحقائق ثابتة وتقاليد مستقرة لا تتغير ، لذلك رأينا الشعر الغنائى ينهض على أيدى الرومانتيكيين[٣] ، وقد كان الفيلسوف الألمانى « كانط » أعظم فيلسوف أثر فى آراء الرومانتيكيين – أثر فى أراء شليجل ، وكولردج وغيرهما – تجاه الخيال وقيمته ، « وعند كانط أن الخيال ذو صلة بالحواس التى تصدر عنها معارفنا ، وهو وحده القادر على تكوين صور دون مثول الأشياء الحسية

(٣) انظر الأدب المقارن : الصفحات ٢٩/٣٠/٣٦ – ٥٠ ، ٣٧٦ .

أمامه ، فإذا اقتصر على توليد ما مرَّ بالحس من مرئيات ، فهو « الخيال العام » ؛ أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من مرئيات سابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو « الخيال الإنتاجى » ، وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين ، والتوحيد »[4] .

نعود فنقول ، لقد أثرت آراء كانط هذه تجاه الخيال فى آراء الرومانتيكيين ، ولقد كانت نظرية الخيال عند كولردج مدينة كل الدين لآراء كانط فى الخيال ، « فالخيال الأولى » عند كولردج يقابل ما سماه « كانط » الخيال العام ، وهو ضرورى لكل إدراك علمى ، والخيال الثانوى عند كولردج يقابل ما سماه « كانط » الخيال الإنتاجى ، وهو بعينه الخيال الجمالى عنده أيضا ، « ذلك الذى يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحولها الشاعر إلى رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها »[5] .

لذلك رأينا كولردج يعيب الشعر الكلاسيكى ، لأنه يضحى بالعاطفة ، والخيال فى سبيل الدقائق الذهنية ، و « الوثبات الفكرية » ، وهذا ما سنفصل فيه القول عندما نتناول بالدراسة اتجاه المدرسة (الكانطية) فى مفهومها للجمال ، ومن تبعوا هذا الفهم من بعده مستفيدين من آرائه تجاه الجمال والفن مؤكدين دور الخيال فى بناء العمل الفنى الجميل .

وإن كانت جذوة الرومانتيكية قد خبت فى الآداب الأوربية فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى تقريبا ، فإن مذهبا آخر قد تمخض عنها هو المذهب «البرناسى » ، مذهب الفن للفن (فيما يخص الشعر الغنائى) ، وهو مذهب يعتمد على فلسفة الجمال المثالية التى أسس لها الفيلسوف الألمانى (كانط) (١٧٢٤ – ١٨٠٤) ، لذلك كانت فلسفة (كانط) الجمالية أعظم دعامة لهم ، وقد بلغت النزعة الجمالية قمة تأثيرها فى نقد (بندتو كروتشيه) ومذهبه فى أن الفن حدس كما كان لكروتشيه تأثير فى تلميذه سبيجارن (١٩١٠) ،

(٤) راجع الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال ص ٣٨١/٣٨٢ .
(٥) السابق ص ٣٨٢ . وانظر كولردج ص ٩٧ .

على غرار ما سنرى فيما بعد . وقد عنى أصحاب الفن للفن بكمال الصياغة الفنية للشعر الغنائى ، والشاعر الحق فى نظرهم هو الذى يخلق الجمال بقدر ما تتيح له قواه ورؤاه النفسية فى تراكيب فنية الصنع ، محكمة النسج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من مصادر شتى ، من العاطفة ، والفكر ، والحس ، والأصالة ، والخبرة ، وبعامة لابد أن يصدر الشعر عندهم من الضمير الجمالى للشاعر . والاختلاف ليس كبيرا بين المذهب البرناسى (الفن للفن) والمذهب الرومانتيكى ، فكلاهما يعنى بالصورة الشعرية فى وحدتها العضوية ، إذ هى روح الشاعر ، تعكسها بطريق غير مباشرة . وطابع الرومانتيكية طابع مثالى على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلاله ، كما دعا إلى ذلك « ديدرو » ثم « كانط » . ثم إن القارئ، هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ، ومشاعر جمالية سامية المعنى . وصور البرناسيين موضوعية بمعنى أنها « مصنوعة يعمد إلى العناية بها » خلافا لصور الرومانتيكيين الذاتية ، كما أن البرناسيين لا يعتقدون فى الإلهام ، بل يعتمدون على الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، يهدفون من وراء ذلك إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية . هذا ولقد بلغت النزعة الجمالية عند أصحاب الفن للفن قمة تأثيرها فى الرمزيين ، وإن كان الرمزيون (المذهب الإيحائى) قد رأوا أن البرناسيين يقتصرون على الحسيات ، والتجسيمات ، فتظل صورهم على ما فيها من روعة وشعر ، جامدة لا حركة فيها ولا مرونة ، لذلك بدأ الرمزيون من الأشياء المادية على أن يتجاوزها للتعبير عن أثرها العميق فى النفس ، ولاتخاذها منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير والبوح المباشر وبذلك تصبح الصور الرمزية ذاتية وليست موضوعية كما هى عند البرناسيين ، لذلك فإن الجمال عند أصحاب الفن للفن « هو الذى يحتوى فى نفسه ، وفى خارج نطاق الذات على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات بين الأشياء والأجزاء » .

وبمعنى آخر : أضحت مظاهر الجمال وأضحى التذوق الفنى الجمالى يكمن

فيما نتذوقه من هذه العلاقات من متعة وبهجة جمالية صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو مشابهات مستمدة من الحياة الجارية ، لذلك تركَز نقد هؤلاء على طريقة تنظيم الأصوات أو الألوان ، أو تطور الأحداث ، أى إن همهم اتجه أول ما اتجه إلى الصورة والشكل وإلى الأشياء وجمالها فى ذاتها بحيث لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال ، كما يقول ديدرو [١٧١٣ — ١٧٨٤] وهو ممن أثروا فى « كانط » رغم أن الأول فرنسى ، والثانى ألمانى ، ثم إن الصور الرمزية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم هى مثالية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر عميقة ودقيقة ، لا تستطيع اللغة العادية جلاءها ، وعلى الرغم من وجود مثل هذه الخلافات بين المذهبين البرناسى والرمزى ، إلا أن الصلة بينهما تكاد تمحو هذه الفواصل ، على غرار ما رأينا من فروق بين البرناسيين والرومانتيكيين من قبلهم ، إلا أن الفروق لا تفصل بين المذهبين فصلاً كاملاً . قصارى القول أن مذهب الفن للفن (البرناسى) بنزعته الجمالية قد بلغت قمة تأثيرها فى الرمزيين كما قلنا ، ونما فى الوقت نفسه الاتجاه الواقعى الذى وجدت بذرته الأولى لدى (ديدرو) ، وبعض آراء « هيجل » الفيلسوف الألمانى ، صاحب نظرة خاصة لفلسفة الجمال فى إطار مادى ، وسنحاول معرفة ذلك تفصيلاً فى الفصل الثانى الذى يناقش فلسفة الجمال ، ومفهومه فى العصر الحديث مبتدئا بالفيلسوف (كانط) ، وأهم الفلاسفة الذين تأثروا بمفاهيمه وبنوا عليها[٦] .

---

(٦) انظر فى ذلك كله النقد الأدبى الحديث ص ٢٧٨/٢٧٩/٢٨١/٣٠٢/٣٩١/٣٩٢/٣٩٥ وانظر الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال ص ٣٨٥/٣٩١/٣٩٢ .

وينسب المذهب البرناسى (الفن للفن) إلى جبل « بارناس » باليونان موطن الإله « أبولو » وآلهة الفنون فى الأساطير اليونانية القديمة ، وهو المقام الرمزى للشعراء .

[انظر الأدب المقارن (ط ٢) ص ٣٨٥]

أولاً : الاتجاه المثالى عند « كانط » [١٧٢٤ – ١٨٠٤]

يعد « عمنويل كانط » . الفيلسوف الألمانى المشهور ، على رأس فلاسفة الجمال المثاليين ، بل إنه يمثلهم خير تمثيل ، إلاَّ أن « آزفلد كوبلة » الأستاذ بجامعة « فرستبورج » يرى أن علم الجمال لم يظهر فى صورة العلم الكامل فى حقيقة الأمر ، إلا عندما نشر « الكسندر بومجارتن » (١٧١٤ – ١٧٦٢) كتابه « فلسفة الجمال » ، وكان يهدف بكتابه أن يسد فراغا تركه « كريستان وولف » فى فلسفته ، إذ قسم « وولف » القوى الإدراكية قسمين : عليا ، ودنيا ، فالعلم الأعلى ينشد مثاله فى وضوح الفكر وضوحا تاماً ، أما العلم الأدنى فمختلط ، وغامض ، وقد وجد « بومجارتن » أن المثل الأعلى لهذا النوع الأخير من العلم الإنسانى هو الجمال ، وهو رأى سبقه إليه [ليبنتز] ، فالجمال فى نظره كمال العلم الحسِّى ، كما أن الحق كمال العلم العقلى .

أما المسائل التى يبحث فيها علم الجمال النظرى من وجهة نظر [بومجارتن] فثلاث ، **الأولى** : أن على هذا العلم أن يبين العناصر الجميلة ، فيما يدركه العقل إدراكاً حسيا ، وبذلك يعين العقل فى كشفه الجمال ، ويسمى هذا الجزء من علم الجمال بالكشف (Heuristics) .

والثانية : عليه أن يبين التأليفات الجميلة التى تتكون من تلك العناصر الجميلة ، فيرشد بذلك العقل إلى مَلاحظتها ، ويسمى هذا الجزء بالطريقة أو المنهج (Methodology) .

والثالثة : عليه أن يبحث عن الأساليب الجميلة التى يمكن التعبير بها عن تلك التأليفات الجميلة ، وعناصر الجمال فيها ، ويسمى هذا الجزء بالرمز (Semerotics) ، إلا أن « بومجارتن » (Baumgarten) لا يبحث إلا فى الجزء الأول فقط ، من هذه الفلسفة النظرية فى الجمال(٧) .

---

(٧) أنظر لآزفلد كولبة [: المدخل إلى الفلسفة : ترجمة الدكتور أبو العلا عفيفى ١١٢/١١٣ وانظر مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) – لشارل لالو – ترجمة ماهر مصطفى ط الحلبى ١٩٥٩ .

وأتى بعد « بوجمارتن » تلميذه « ميير » Mier ، يسير على درب أستاذه متحمسا للدفاع عن استقلال علم الجمال ، وبه ابتدأ عصر نشاط كبير للعمل فى ميدان ذلك العلم الجديد ، وأدرك علماء النفس بوجه خاص وجود قوة مستقلة للوجدان (Feeling) ، وقد أدى بهم ذلك إلى أن الموضوع الحقيقى لعلم الجمال يجب أن يبحث عنه فى تلك الناحية من النفس ، أى الناحية الوجدانية[8] .

ومن فلاسفة الجمال فى القرن الثامن عشر الذين دعوا إلى فلسفة مثالية خلافاً لرؤية أفلاطون فى تفسير الجمال تفسيرا ميتافيزيقيا ، على حسب انعكاس الجمال الأزلى فى الأشياء وتفاوتها فى حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، من هؤلاء ، الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، وقد استعرض « ديدرو » مسألة الجمال موضحا اختلاف الناس فيه على حسب أعمارهم ، أو على حسب درجة المدنية ، ونوع العصر ، وفى هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه ، وقد أقام « ديدرو » معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء ، والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى فى نفسه ، وفى خارج نطاق الذات على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لنا هو الذى يثير هذه الفكرة »[9] .

ومعنى العلاقات ، أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشىء دون أن نقف على ما يخصه من قرائن ، ففى الأدب مثلا ، لا ينبغى أن ننعت الكلمة أو الجملة بالجمال ، دون أن نقف على موقعها فى الجمل ، وفى القصة أو المسرحية وفى الموقف العام .. أما هى فى ذاتها فلا ينبغى أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن تحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشىء الجميل[10]

(٨) انظر لآزفلد كولبة : المدخل إلى الفلسفة : ترجمة الدكتور أبو العلا عفيفى ١١٢/١١٣ وانظر مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) - لشارل لالو - ترجمة ماهر مصطفى ط الحلبى ١٩٥٩

(٩) و(١٠) النقد الأدبى الحديث : ص ٢٨٠/٢٨١ .

ويحذر ديدرو من الخلط بين الجمال والمنفعة ، فإعجابنا بالأشياء لا يدخل فيه فائدتها !، وإن كان « ديدرو » يتردد فى ذلك الفهم فيذهب إلى ربط الجمال بالمنفعة ، والخير ، والحق ، كما تردد أيضا فى مسألة تعلق الجمال بالعقل وعملية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق . وقد أثر ديدرو فى فلاسفة الألمان تأثيرا كبيرا ، إلا أن هؤلاء أضافوا كثيرا إلى ما تأثروا به ومن أول أولئك وأولاهم (كانط) . (١٧٢٤ - ١٨٠٤)[١١] .

ويرى « أزفلدكولبة » أن « كانط » هو المؤسس الحقيقى لعلم الجمال بمعناه الصحيح ، فقد حاول فى كتابه « نقد الحكم » - Kiritic der Urthils - أن يوفق بين النظريات المتضاربة التى قال بها سابقوه ، وقد قسم علم الجمال ، أو فلسفة الجمال كما سماه فى هذا الكتاب إلى قسمين متمايزين :

نظرية فى « الجمال » و « الجلال » ، وبحث فى ماهية الفن ، وفى مناهج تصنيف الفنون الجميلة ، وهو يعرف « الجمال » بأنه « اللذة المباشرة الخالصة التى يشعر بها الإنسان فى إدراكه صور الأشياء ، والنسب التى بينها » .

ويعرف « الجلال » (Sublimity) بأنه الشعور باللذة عند إدراك شىء يعجز الحس عن أن يدرك قوته أو عظمه[١٢] .

معنى ذلك أن الشىء الجميل يتراءى لنا فى صورة ذات أبعاد تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى ، أما إذا جاوز الشىء حدود العقل ، أو حدود قدراتنا الإداركية ، فإنه يدرج فى جمال اللا متناهى مما يولد فى نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى ، وهو ما يسميه « كانط » [الجلال] ، وبينما يتواجد ما هو (جميل) فى الطبيعة ، فإن ما هو « جليل » لا يوجد إلا فى نطاق خارج من فكرنا .

وجدير بالذكر أن مقياس [الجلال] هكذا ، قد ظهر من قبل [كانط] . فى رسالة ألفها الكاتب الانجليزى « آدموند بيرك - Burk - » [١٧٢٩ -

---

(١١) النقد الأدبى الحديث : ص ٢٨٠/٢٨١ .

(١٢) دنيس هويسمان : علم الجمال (الاستطيقا) ص ٤٠ .

١٧٩٧] مما يجعلنا نؤكد تأثر كانط بهذا المقياس ، أو موافقته عليه ، واتفاقه معه على الأقل ، لقد تساءل (Burk) فى رسالته ، هل يمكن أن يكون فى الشعر شيء أكبر من مجرد الحسن أو الجمال الذى يوصف بألفاظ مثل الرقة ، والرشاقة ، والنعومة ، والدقة ؟ ، ولماذا لا تكون العواطف الكبيرة المنطوية على الألم ، والرعب باعثة على الارتياح ، على شرط ألاّ يكون لنا بها صلة شخصية ؟

ويرد « بيرك » Admond. B ، مؤكدا أن أشد العواطف تأثيرا هو ما صحبته فكرة أو إشارة إلى الموت ، والدمار ، والهلاك ، والضخامة ، أو اللا نهائية ، أو الأبدية ، وعلى ذلك يكون الروع فى جميع هذه الحالات القوة الفعالة – خفية أو ظاهرة – وراء كل شيء رفيع « جليل » ، ومثير للعواطف ، وهذا الروع يصحبه عادة شيء من « الغموض » ، ولهذا كانت صفة « الجلال » فى الشعر كامنة فيما يصحب فكرته من غموض ، فى أثناء تصويرها ، ذلك أن الغموض يطلق سراح الفكر ليحيى ما فى الباطن غير خاضع لحكم الحقائق الظاهرية ، وحيثما وجد هذا المذهب الحر نرى الحياة « الباطنية » تريد أن تثبت تفوقها على الحياة « الظاهرية »[١٣] .

ولعل إصرار « بيرك » على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره فى العاطفة هو أول مناداة بحقوق المذهب « الحر » فى النقد الأدبى ، أى النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف ، لذلك فإن الارتياح الذى يسببه « الجلال » منشؤه إفاقة الفكر من طغيان القوى الماثلة التى لجلال الطبيعة ، فالفكر البشرى يحشد كل قواه ليقاوم التأثير الهائل الذى تبعثه مناظر الطبيعة الجليلة ، وبهذا ينتصر الفكر انتصاراً أدبيا أو فنيا على قوى الطبيعة ، فيبعث فيه هذا النصر قوة وارتياحا[١٤] .

---

(١٣) انظر لأبركرومبى (لاسل) قواعد النقد الأدبى ص ١٧١ – ١٧٧ . وانظر للدكتور زكريا ابراهيم كانط : ص ٢٤٢ .

(١٤) قواعد النقد الأدبى ص ١٧١ – ١٧٧ .

هذا - ومما له صلة برأى « كانط » ، ومن قبله Burke ، الشاعر الألمانى لسنج Lessing فى رسالته عن العلاقة بين الأدب والفنون التصويرية[١٥] .

وإذا أردنا أن نفهم مزيداً من الأصل فى التفرقة بين الجميل والجليل ، علينا أن نقارن بين الإحساس السار الذى تتركه فى نفوسنا رؤيتنا لزهرة جميلة ، وذلك الإحساس السار أيضا الذى تتركه فى نفوسنا رؤيتنا لبحر عاصف ، إن الشعورين يؤديان إلى « ضرب من الارتياح النزيه » ، و « الكلى والضرورى » ولكن هناك سمات نوعية خاصة تميز الواحد منهما عن الآخر .

فالجمال ينصب على صورة الموضوع ، ويفترض أن هذا الموضوع محدد فى حين أن الجلال لا يتوافر إلا فى الموضوعات غير المحددة ، عديمة الصورة ، نعنى الموضوعات اللا متناهية ، وإذا كان الارتياح الجمالى فى حالة الموضوع الجميل مرتبطا بتصور الكيف ، فإن الارتياح الجمالى فى حالة الموضوع الجليل مرتبط بتصور الكم - هذا فضلاً عن أن « الجمال ينطوى على كل ما له غائية صورية تجعل الموضوع منذ البداية ميسرا لملكة الحكم الموجودة لدينا فتحيله إلى متعة جمالية فى ذاته ، لذلك فنحن نخطئ إذا أطلقنا لفظ « الجليل » على أى موضوع من موضوعات الطبيعة مادام الجليل معارضا بطبيعته لكل غائية ، ومادام من المستحيل أن نلتقى به فى أية صورة حسية[١٦] .

ولقد قسم « كانط » الفنون على أساس الوساطة التى تستخدم فى التعبير عن الجمال إلى ثلاثة أقسام : أولها : الفنون الكلامية ، ويدخل تحتها الشعر ، والخطابة - وثانيها : الفنون التصويرية (Formalitive Arts) ، وهذه تنقسم بدورها إلى فنون يظهر فيها الجمال عن طريق عمل الوهم ، فيما هو موجود مثلاً فى الرسم ، والنحت ، والتصوير - وثالثها : الفنون التى تعتمد على عمل

---

(١٥) انظر قواعد النقد الأدبى لأبركرومبى : ١٧١ - ١٧٧ .

(١٦) انظر نص « كانط » فى ذلك فى كتابه « نقد الحكم » عن الدكتور زكريا ابراهيم : كانط ٢٤٢/٢٤٣ .

الحس ، كالموسيقا التى يعمل فيها الإحساس السمعى ، وفن الألوان الذى يعمل فيه الإحساس البصرى[١٧] .

وإلى جانب ذلك ، فالفن عند « كانط » خلق واع للموضوعات ، وتكمن خاصة الفن المميزة له فى العبقرية التى لا تسلك فى الفن مسلكها فى العلم[١٨] .

ولقد اهتم « كانط » بالعمل الفنى فى ذاته دون نظر إلى مضمونه ، وهو فى ذلك يخالف ما رأيناه عند أفلاطون فى الجمال الخالد ، وانعكاسه فى الطبيعة ، فالفنان يحاكى على قدر موهبته ، ثم إنه يقترب من أستاذه أرسطو مفسحاً بذلك طريقا للفلسفة العاطفية المثالية ، واضعاً فى اعتباره الصفات الأساسية للإنتاج الفنى .

إن هذا كله يتضح لنا فى مؤلفه الشهير « نقد الحكم » ، والذى يرى « دنيس هويسمان » أنه يحمل فى طياته مستقبل علم الجمال كله[١٩] ، وفى هذا المؤلف « نقد الحكم » والذى ألفه (سنة ١٧٩٠) ، أكد « كانط » وجود قدرة مستقلة وظيفتها الشعور بالجمال ، والحكم عليه ، وسماها « ملكة الحكم »[٢٠] . ويعنى بها ملكة الحكم الجمالى التذوق .

---

(١٧) المدخل إلى الفلسفة لآزفلد كولبة ص ١١٣ ، ١١٥ . وراجع كتاب الشعر ج ١ – ١٤٤٧ نجد « كانط » متأثرا برأى أرسطو فى ذلك .

(١٨) دنيس هويسمان : علم الجمال (الاستطيقا): ٤٠ .

(١٩) إذ ظهر أثره فى « فيخته » و « هيجل » ، و « شيللر » ، و « شلنج » ، كما ظهر أثره فى نظرية اللعب عند « داروين » و « سبنسر » وفى فكرة الخداع عن « لانج » ، وفى نظريات البرناسيين فى الفن للفن ، ونظرية كذب الفن عند « بولان » ، ونظرية المعرفة الحدسية عند « كروتشيه » وكذلك عند « بودلير » و « فلوبير » .

[انظر التفصيلات فى علم الجمال لهويسمان ص ٤٠]

(٢٠) أزفلد كولبة : المدخل إلى الفلسفة ص ١١٤/١١٣ .

وانظر علم الجمال لهويسمان : ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ – وملكة الحكم ملكة متميزة فى التأثير الوجدانى تبدو تحت اسم الشعور باللذة ، جعلها موضوعاً أساسيا لمؤلفه [نقد الحكم] .

وجدير بالذكر أن الحكم الجمالى عند « كانط » يتحدد بخصائص :
أولاها : يتعلق « بالكيف » : أى من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم صادر عن الذوق ، وأن الذوق يصدره عن رضا ، ولا تدفع إليه منفعة ، أى أنه شعور برىء عن أى هدف ، وينتهى إلى أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء ، (أو ملكة الحكم بالإشباع الجمالى أو بعدمه) عن موضوع أو أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئا عن الغرض كما قلنا ، ويسمى موضوع هذا الإشباع « بالجميل »[٢١] .

وبإيجاز : إن هذه الخاصية للذوق تقوم العمل من حيث صورته ، وألوانه ، وأصواته ، وتناسقه ، وعلاقاته ، لا من حيث المتعة والمنفعة ، بحيث يصبح التذوق الفنى هو ما نستمده من تذوق هذه العلاقات من متعة وبهجة جمالية صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو تشبيهات أو معان حيوية .

وثانية هذه الخصائص : يتعلق « بالكم » ، فيعرف الجمال تبعا لذلك بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أى تصورات عقلية أو أدلة وبراهين منطقية ، وتسمى أيضا هذه الخاصية أو هذا الحكم « بالحكم الإعجابى »[٢٢] ، أى أن الأثر الفنى يحكم فى ذاته قوة انتشاره ، وبذا يعم به عند الناس ، فيتصل حينئذ بعدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة .

و « كانط » إذ ينظر إلى الجمال من وجهة نظر هذه المقولة الثانية ، يبين أن الجمال يتمثل بغير تصور ، أى أن الجميل هو الذى يروق كل الناس بوصفه موضوعا للإشباع الضرورى ، أو الإشباع بالجميل ، وتعريفه الجمال المستمد من هذا الاعتبار الثانى هو « أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى ، وبغير تصور » ، أى دون الاستعانة بمفهوم عقلى بوصفه – أى الجمال – موضوعا لرضا كلى أو ارتياح عام[٢٣] .

(٢١) علم الجمال لهويسمان : ٣٨/٣٧ .

(٢٢) الدكتور محمد أبو ريان : فلسفة الجمال ١٣٧ – وانظر للدكتورة أميرة مطر : مقدمة علم الجمال ص ١٠٩ .

(٢٣) هويسمان : انظر علم الجمال ص ٤٠ .

وهنا يظهر الفرق الكبير بين « الملائم » و « الجميل » ، فإن لكل فرد منا ما يلائم ذوقه الخاص ، من موضوعات فى حين أن « الجميل » لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى هذا الفرد أو ذاك ، بل لابد من أن يكون « جميلاً » بالنسبة إلى الجميع على السواء ، ومادام الحكم الجمالى بطبيعته حكما نزيها خاليا من كل غرض ، فلابد من أن يكون فى الوقت نفسه حكما عاما يتسم بصبغته الكلية ، بعكس « الملائم » أو النافع ، فإنه يختلف باختلاف الأمزجة ، وتعدد المصالح[٢٤] .

وهذا ما يذكرنا بحديثنا السابق عن « الذوق الخاص » (الجمالى) ، و« الذوق العام » (الشعبى) ، فالحكم الجمالى يخضع لذوق خاص قادر على أن يجعله حكما عاماً ، لأن من يصدر حكما جماليا فهو يتكلم باسم الجميع وفق معايير ماثلة للكل ، وقد يحدث التفاوت ، ولكن يظل الجميل جميلاً ، وفى هذه الحال يصبح الجمال معبرا عنه بوصفه خاصية | كامنة فى صميم الموضوع نفسه . ثالثها : الحالة التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر ، وذلك أن الحكم الجمالى ينصب على واقعة حدثت فى التجربة ، وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأمر الجمالى المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق فى ميدان الأخلاق[٢٥] .

هذه الخصائص جميعا – فيما ذهب إليه الدكتور محمد أبو ريان تجعل من عملية الإبداع الفنى فعلاً صادراً عن قوانا الإدراكية مجتمعة ، وليس عن فردية الفنان ، وكذلك تعد شروطا لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية ، بمعنى أنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقا ، وتمثل فنا عقليا ، وبهذه الطريقة يفسر « كانط » موضوعية الأحكام الجمالية ، ويحدد شروطا أولية سابقة على التجربة ، تمثل موقفا عقليا له فى تفسير الإبداع

(٢٤) انظر كانط – أو الفلسفة النقدية ص ٢٣٤/ ٢٣٥ .

(٢٥) انظر فلسفة الجمال للدكتور محمد أبو ريان ١٣٧

الفنى ، وهذه الشروط ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية ، بل مشتقة من قوانا الإدراكية كما قلنا[٢٦] .

معنى هذا أن الجمال « هو الصورة الغائية لموضوعه » ، دون تمثّل أو تصور لغاية أخرى من الغايات ، فكل شيء له غاية ، ولكننا أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا عن السؤال عن الغاية ، فوجود عالم ليس فيه سوى الجمال يعد غاية فى ذاته ، أى إن الأثر الجميل يحمل فى ذاته قوة انتشاره ، والإعجاب به عند الناس .

إن هذا المعنى كامن فى قول « كانط » : [الفن نهاية من غير غاية][٢٧] — وفى هذا القول تكمن حقيقة مهمة ، وهى أن ثمة غاية للفن ، أو أن الفن « أخلاق » ، ولكن من غير أن يتقيد بقانون الخير والأخلاق ، إنه مثالى بالضرورة ، وذو نفع ، ولكن دون قصد إلى ذلك ، ودون مباشرة ، فالشاعر على حد قول « بودلير » : « مرشد بغير علمه بفيض طبيعته السمحة »[٢٨] .

معنى هذا — أن للحكم الجمالى اتجاهين ، فهو حكم له صورته الغائية ، ولكن الغاية فيه « غير متصورة | عقليا » — ومن هنا يكون الجمال من وجهة نظر كانط مردوداً إلى الإحساس والشعور وكلية الإحساس بالجمال عنده — فيما اتضح من تعريفه الذى ذكرناه منذ قليل — افتراض « عقلى فلسفى » بحت ، ما كان له أن يذهب إليه ، لأن الأذواق تتباين تجاه الشيء الواحد موضوع الحكم ، « فهو يضطرنا — كما يقول « دنيس هويسمان » — إلى تفهم ذاتى للطبيعة فى جملتها ، فنتمثلها شيئا فائقا للحس دون أن تستطيع تحقيق هذا التمثل تحقيقا موضوعيا »[٢٩] . ولنعد إلى قول « بودلير » الذى أوردناه من قبل إذ قال : « الجمال مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد

---

(٢٦) السابق ١٣٧ .

(٢٧) عن روز غريب — النقد الجمالى .. 96 - 90 ، Kant : Critic of judgment .

(٢٨) النقد الجمالى لروز غريب ٦٤/٦٥ .

(٢٩) علم الجمال لهويسمان ص ٤٠ .

كميته ، ومن عنصر نسبى مشروط بالظروف »[٣٠] .

والأمر الذى يمكن أن نطمئن إليه هو : أن إدراك الجمال الفنى عملية مختلطة عظيمة التعقيد تثير بالضرورة مجموعة من الروابط الشعورية واللا شعورية التى تنقل إلينا معنى معينا فى حالة من الانفعال بوساطة ملكة الذوق ، أو ما يسميه علماء النفس « اللقانة الفطرية » – « فقد يلبى المبدع أو المشاهد نداء الفن الجميل مدفوعاً بعدة دوافع بعضها واضح فى الشعور ، وبعضها الآخر غير واضح ، ومن الصعب تقدير أثر كل دافع على حدة ، فالانفعال الجمالى أو التأثير الفنى حالة معقدة أو غامضة ، تمتد جذورها إلى خصائص الإنسان الفطرية ، ثم تتشكل ، وتتنوع بتأثير التجارب اليومية ، والخبرة النفسية التى يعانيها الإنسان فى صراعه مع نفسه ، ومع غيره من الناس »[٣١] .

ونعود فنقول : لم يشترط « كانط » الدليل أو البرهان على الحكم الجمالى على أساس أن الجمال متحرر من قاعدة سابقة يقاس عليها ، فضلاً عن أن المتعة الجمالية لا تتوقف على عنصر خارجى صرف ، أعنى على مادة الموضوع الجميل ، بل هى تتوقف على شرط باطنى خالص ، ألا وهو التوافق الصورى لملكة الحكم (الذوق) مع المخيلة – وعلى ذلك فالوحدة الأساسية للأذهان أو العقول هى فى رأى « كانط » الضمان الحقيقى لحصول أحكامنا الجمالية على قبول الآخرين أو موافقتهم .

ولكن كيف يكون للذوق ، وهو ملكة وجدانية صرف حكم أو طابع كلى ضرورى ؟ ويرد « كانط » بقوله : إن ثمة تناقضا ظاهريا يكمن فى طبيعة الحكم الجمالى : لأن الذوق من جهة مسألة فردية صرف ، فهو لا يستند إلى مفاهيم ، ولا يعتمد على أدلة ، ولكن الملاحظ من جهة أخرى أن كل فرد منا يدافع عن أفكاره الجمالية ، ويناقش أفكار الآخرين مما يدلنا على أنه قد تكون للجمال قواعده ومفاهيمه ، وهى قواعد ومفاهيم تستند إلى الحس المشترك ، وحينئذ تصبح الكلية فى الحكم الجمالى كلية ذاتية ، بمعنى أنها لا تستند إلى

(٣٠) عن جون بول سارتر : بودلير ص ١٩٩ .

(٣١) عاطف محمود : الدوافع النفسية لنشوء الفن (ط دار القلم) ص ٨٣/٨٤ .

مبادئ موضوعية ، بل تقوم على المبدأ الذاتى للذوق بصفة عامة ، وكأن هذه القواعد والبراهين نتاج الحس المشترك ، ولولا هذا الحس لما أمكن أن توجد أعمال فنية (نموذجية) أو مثالية يحتذيها الفنانون ويعجبون بها فى كل زمان ومكان بوصفها أمثلة للقدوة والهداية ، لا للمحاكاة والتقليد ، وربما كان « الذوق » من بين جميع ملكات الإنسان أشدها حاجة إلى اقتفاء الأمثلة واحتذاء النماذج ، لأن ما يربى الذوق ، إنما هو تلك الروائع الفنية التى طالما حظيت بتقدير الإنسانية ، على مر الحضارات والعصور ، ومادام الحكم الجمالى أبعد ما يكون عن المعرفة ، وأغنى ما يكون عن المفاهيم ، أو التصورات العقلية فسيظل من المستحيل العثور على مبدأ « موضوعى » للذوق[٣٢] .

وعلى هذا الأساس يعرف « كانط » الذوق بأنه « ملكة الحكم على ما من شأنه أن يجعل شعورنا الخالص قابلاً للمشاركة من جانب الآخرين بصورة كلية ، وعامة ، دون تدخل أى مفهوم من المفاهيم العقلية[٣٣] .

والأمر جد خطير إذا سلّمنا وأخذنا بمقولات « كانط » على ما هى عليه ، إذ إن هذا الحس المشترك أو الذوق الذى يشمل الناس جميعا ، أو كلية الحكم الجمالى لابد لها من مبررات وأسس موضوعية تبنى عليها ، وحتى لو قررنا جدلاً أن هذه الأسس والمبررات هى نتاج الحس المشترك الخالص ، فإن ذلك لا يمنعنا من أن نقول : إن ما هنالك من ضيق أو اتساع فى بيان هذه المعايير والمبررات ، إنما هو خضوع للعقل مباشر أو غير مباشر ، ومهما كان الحس مشتركا ، فهو ليس متساوياً بالدرجة التى تغمط حق العقل فى إيجاد عنصر النسبية ، مع ثبات العنصر الرئيسى مدار الحكم عند الجميع أى « الجمال » .

وإن هذا الرأى الذى نذكره ، ربما نجد له ظلاً فى كلام « هربرت ريد » H. Read من كتابه « تعريف الفن » ، يقول :

---

(٣٢) نقد الحكم – لكانط – عن الدكتور زكريا ابراهيم وكتابه كانط أو الفلسفة النقدية ص ٢٤٩/٢٥٠ .

(٣٣) كانط (أو الفلسفة النقدية) ص ٢٥٠ .

إن شكل العمل الفنى يؤثر تأثيراً مباشراً على الحواس ، وإن الخصائص الشكلية للفن تختلف من بلد إلى بلد آخر ، أو من عصر إلى العصر ، هناك بطبيعة الحال تطبيقات مختلفة عديدة لقوانين الطبيعة ، وأشكال الفن تتنوع تنوع أشكال الحياة ، غير أن المبادئ الأساسية للشكل والبناء واحدة لا تتغير أما الخصائص الأخرى للفن – أى الخصائص غير الشكلية ، فليس لها أساس حتمى لأنها أخيلة من صنع التصور – ومن المحتمل أن يكون للتصور أيضا قوانينه التى يعمل بمقتضاها ، أى أن الأخيلة التى تبدو لنا غير منطقية،لها جميعا وحداتها الدرامية ، واتجاهاتها نحو التنظيم الشكلى رغم أنها تأتى من المستويات اللا شعورية للعقل ، ولكن التفسير النفسى لهذه العملية لا يزال غامضا ، ولا يبقى لنا إلا أن نعلم أن هذه العملية التخييلية الإبداعية تعتمد إلى حد كبير على ما نجلبه معنا عندما نواجه عملاً فنيا – وهو ما يسميه علماء النفس « بالتكيف » ، وهو طريقة للإدراك الجمالى يكشف فيها المشاهد عناصر الانفعال فى العمل الفنى ، ويطابق عواطفه الخاصة مع هذه العناصر ، إنها مشاعر الإفراغ الانفعالى Empathy إلا أن مثل هذه المدركات الإفراغيّة تختلف من فرد إلى آخر مما يجعلنا نقول :

« إن تذوق الفن لا إبداعه فحسب يتلون وفق الفروق المزاجية للبشر » والروح فى حالتها الجمالية تدرك فى الموضوع صفات نفسية مصاحبة ، وعندما نعيش فيها حسيا ، نجد أن روحنا تمتد إلى ما وراء المجال الحقيقى لصراعها مع العالم الخارجى إلى الذات التصورية الحرة السابحة[٣٤] .

إن هذا ليس معناه إنكار وجود عامل عام فى ميدان الجمال ، سواء أكان ذلك فى إبداع العمل الفنى أم فى تذوقه ، « حيث نجد حالة من الشعور الجمالى ، لها ما يوازيها فسيولوجيا ، أو حتى طبيعيا physical[٣٥] .

---

(٣٤) هربرت ريد : تعريف الفن : ترجمة الدكتور ابراهيم إمام والأستاذ مصطفى الارنؤوطى انظر الصفحات . ٥٢/٣٤/٣٣/٣٢

(٣٥) تعريف الفن من ٣٢ – ٣٤ ، ٥٢ .

وإنما الذى نحبّ أن نؤكده هو أن الفروق الفردية أمر طبعى ؛ فأساليب الأشخاص فى وضع المعايير ، وطرقهم فى تعليل الحكم الجمالى تختلف باختلاف مستويات التفكير حول الشىء الواحد ، والثابت ، وهو الجمال . وبهذا المنظور لا يستحيل علم الجمال إلى فوضى ذاتية ، ولا يصبح فى الوقت ذاته خاضعا خضوعا مباشرا ، وخالصاً للعقل والمواضعات ، ومن هنا أيضا يتأكد لنا أن مجال الإدراك العقلى الموضوعى فى الفن ، لا ينفصل عن مجال الشعور ، وأن الذاتية لا تدخل فى مجال التصديق إلا إذا كانت موضوعية ، وعلى هذا تكون الذاتية فى الفن فى حالتى الإبداع والتذوق لها صفة الموضوعية ، والموضوعية لها صفة الذاتية ، ومن هنا فقد تردد على ألسنة نقادنا اليوم مصطلح « ذاتية الموضوعية » ، و « موضوعية الذاتية » – وهذا هو التفسير الذى نراه لهذا المصطلح فى مجال موضوعنا هذا .

ولقد درس « كانط » الصلة بين « العبقرية » ، « والذوق » ، وذهب إلى أننا فى حاجة إلى ذوق لنحكم على الموضوعات الفنية ، ولكننا فى حاجة إلى « عبقرية » ، حتى نستطيع أن ننتج مثل هذه الموضوعات ، إنها بعينها ما نسميه بالموهبة ، أو الملكة الطبيعية ، أو القدرة الفطرية على الإنتاج ، وهى ملكة تنتمى من وجهة نظره إلى الطبيعة ، إذ إنها منحة منها ، لذلك تستطيع الطبيعة عن طريق هذه الملكة أن تملى قواعدها على الفن ، وهو لهذا يؤكد أنه لابد من النظر إلى جميع الفنون على أساس أنها بالضرورة فنون عبقرية ، ومن صفات هذه العبقرية كما أوضح « كانط » أنها لا تسير وفق قواعد مرسومة أو معروفة من قبل ، وإنما هى تبدع من الأعمال المبتكرة ما لا سبيل إلى تحديده ، أو التنبؤ به مقدما ، كما أن من صفاتها عدم استطاعة الفنان أن يشرح لنا بطريقة عملية كيف يحقق أعماله الفنية بوصفه ملهما – هذا فضلا عن أن هذه العبقرية قادرة على إبداع أعمال نموذجية تحتذى ، لا تعتمد على تقليد أو محاكاة ، فالقصائد الرائعة التى نظمها « هوميروس » لا يمكن أن يتعلم طريقة نظمها مع اتباع قواعد الشعر المعروفة ، ومهما تفنّن فى محاكاة النماذج الرائعة من الشعر ، ومن هنا كانت أمثال هذه النماذج على حد تعبير « كانط » هى القوى المرشدة

الوحيدة ، التى تستطيع أن تعمل على تحقيق استمرار الفن ، لذلك فإن عبقرية كل فنان لابد أن تموت بموته إلى أن تفيض الطبيعة للبشرية عبقريا جديدا – هذا هو الفارق بين العبقرية ، والذوق عند « كانط »[٣٦] .

وأقول : لا عمل للعبقرية من فراغ .. ومهما أنتج الفنانون من نماذج لم يسبق إليها ، فإن ذلك غير منفك عن المخزون الفكرى والتراثى والوجدانى والسيكلوجى ، مما لا يجعل مفهوم العبقرية بعيدًا تماما عن المحاكاة بمفهومها الأرسطى ، ومما لا يجعلها حدساً خالصا ، أو لا شعوراً كاملاً ، إذ إن الفن نتاج الوعى واللا وعى مندمجين فى صورة العمل الفنى ، ولا يمكن للفن أن يستمر بالعبقرية وحدها ، فالفنانون أناس هم أشدنا حساسية وعمقا ، وتمييزاً ، وهم إذ ينقلون تجاربهم إلينا ، لابد . أنهم قد اتصلوا بطريق مباشر أو غير مباشر بالتراث ، وبالحياة ، والثقافة ، وكل المتغيرات الزمكانية التى ليس من شك فى أنها تطبع أثرها فى نفس الفنان ، ووجدانه ، فالفنان يأخذ من الحياة ثم يعطيها ، يعطيها أكثر مما يأخذ منها ، وهو إذ يفعل ذلك إنما ليحث خطاها ، ويدفعها نحو مزيد من التقدم والتطور .

ولم المزيد من المصطلحات ؟ ، وعملية الإبداع ، والتقويم محتاجتان إلى ذوق مدرب مثقف ، وما الذوق إلا الموهبة ، أو الملكة الفطرية التى أطلق عليها « كانط » اسم « العبقرية » ، وجعلها أى « العبقرية » خاصة بمسألة الإبداع ، إلا أننى لست أرى فارقا بين ما أطلق عليه اسم « الذوق » ، وما أطلق عليه اسم « العبقرية » ، ثم إن هناك ذوقا مبدعا منتجا ، وهناك ذوقا له صفة التقويم والحكم ، والعبقرية هنا وهناك تمس جوهر الإبداع ، ثم جوهر الحكم ، دون أن تطلق على جانب دون الآخر ، ثم إن الأمر محتاج فى الحالين إلى صلة بالحياة وثقافة ، ومعرفة واعية ، وخبرات حسية ، وشتى المحاولات القصدية أو الإرادية .

وإذا كان الشعر فيما يقول عنه « وردزورث » : هو الفيض الاختيارى

---

(٣٦) الدكتور زكريا ابراهيم انظر كتابه (كانط) أو الفلسفة النقدية ص ٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠ .

للأحاسيس القوية ، فإن « العبقرية » تصبح إذن أداة تنفيذ ، وأداء وجهد بنائى متواصل ، إلى جانب أنها استعداد فطرى « يتمثل فى درجة مطاوعة المادة النفسية التى تظهر فى ازدياد نسبة التهويم فى الإدراك »[٣٧] – وإن هذا الأساس الفطرى متمثل أيضا فى « الارتباط الوثيق بين الجهاز الحسِّى ، والجهاز الحركى ، وخاصة فى منطقة التعبير اللغوى »[٣٨] ، هذا فضلاً عن أن مضمون العبقرية عند الشاعر يتحدد تبعا للبيئة الاجتماعية التى يعيش فيها بحث تصبح « ديناميات العبقرية عبارة عن وظيفة معينة فى المجال النفسى الاجتماعى ، من حيث إنها تمضى نحو إدماج « الأنا » مع « الآخرين » فى بناء اجتماعى متكامل هو النحن »[٣٩] – وهذا ما يفسر قولنا دائما : إن الذوق ملكة فطرية تحتاج إلى ثقافة واعية بحركة المجتمع ، سواء أكان هذا الذوق مبدعاً أم ناقداً ، وهو هو – أى الذوق – العبقرية بعينها ، تلك التى يتعاورها أساسان رئيسان هما الأساس الفطرى والأساس الاجتماعى بما فيه من أطر ثقافية ومعرفية .

وبمعنى آخر : إنها – أى العبقرية – ثمرة الصراع بين الفرد النزاع إلى تحقيق وجوده وبين مجتمعه[٤٠] – وإن ذلك بطبيعة الحال لا يكون بالإلهام ، والاستعداد الداخلى وحده ، وإنما يتعين على الأديب والفنان بعامة الإفادة من إطاره الثقافى بما يلائم استعداده وميله ، وبما يحقق وجوده ، بل ويحدد تخصصه بوجه عام ، مما يرأب الصدع بين الفرد ومجتمعه عن طريق التوسل بالتعبير الفنى الذى يحدث التوازن بينه وبين (النحن) ، ويخفف من حدة صراعه لتحقيق وجوده ، ومما يوقظ العبقرية الماثلة فى نفوس أولئك الذين لهم آذان صاغية ، إنه يجعلهم يدركون طبيعة وجودهم ويعون حياتهم ، فلا يخلطون بين القيم وبين مصالحهم المادية ، أو مصالح فئة معينة صغيرة أو محدودة .

---

(٣٧) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف (ط ٣) ص ٣٣٧ .

(٣٨) الأسس النفسية : ص ٣٣٨ .

(٣٩) السابق ١ ص ٣٣٩ .

(٤٠) أنظر الأسس الفنية للنقد الأدبى – للدكتور عبد الحميد يونس ص ٨٥ . وانظر الحياة والشاعر – تأليف ستيفن سبندر – ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٦٣ ، ٦٨ .

الأداء والتنفيذ – إذن – هما المحك الأوحد لكل إلهام ، وهذا هو السبب الذى جعل عالم النفس « دى لاكروا »[41] يحاول ألاّ يفسر عملية الإبداع الفني بأنها عملية داخلية صرف ، إذ إن الإبداع عنده ليس ضربا من الاجترار اللا شعورى ، لذلك رأيناه يهيب بنا أن نطرح جانبا كلمة « العبقرية » بوصفها أداة توحى « باللا إرادية » فى تفسير عملية الإبداع الفنى ، على خلاف مع مذهب « نيتشة » و « فرويد » ، و « باش » ، و « شوبنهور » ، وغيرهم .

إن حياة الفنانين مليئة بالدراسة ، والصنعة ، والتحصيل الطويل الشاق بجانب التلقائية الفردية فى لحظات خاصة ، أو أزمات معينة ، ولو صحَّ أن الفن خيال محض ، وحدس خالص ، وأن الفنان يرى عمله ماثلاً أمامه قبل أن يشرع فى تحقيقه (كما ذهب كروتشيه) ، كما لو كان صورة يشهدها فى المرآة ، أو يراها فى الحلم ، لو صح ذلك كله ، لما كانت عملية التنفيذ بالأمر العسير الشاق ، ولما كان لها دور فى تمييز الفروق بين الفنانين ، إن إحساس الفنان بأن فى باطن نفسه شيئا يريد أن يرى النور ، يكون مجرد مطلب قد ارتبط وجوده بمصير الفنان المبدع القادر على التنفيذ ، وإن هذا المطلب أو الضرورة الباطنية التى تملى عليه الإنتاج تقتضى كثيرا من الاستعدادات النفسية ، والعقلية والفنية أى تقتضى ثقافة[42] وعمليات التنفيذ ليست أقل من عملية الإبداع حاجة إلى الدربة والتفكير ، وممارسة العمل والتذوق فى مجال الفن الذى ينتمى إليه الفنان ، وبذلك يكون العمل الفنى صناعة لها أدواتها ، إلا أنها ليست صناعة لها مواضعاتها التى يمكن الاتفاق عليها ، بل إنها ذات صفة فردية تنتمى إلى عالم الفنان الذى يجد الإنسان فيه نفسه إذ إن العمل الفنى يتحول فى إدراك المتذوق إلى إحساسات ، أو كيفيات حسية مدركة .

وجدير بالذكر أن « كانط » قد تحدث عن « المعنى الداخلى » بوصفه

---

(41)(42) انظر مشكلة الفن ص ١٦٣ – ١٦٨ .

« صيغة للتأمل » ، وكان يقصد بذلك إلى الكلام عن « الزمن الشعرى » ، فالزمن الشعرى ، كما يقول « هيدجر » ليس الزمن الموضوعى الذى هو زمن « الساعة » بل إنه المعنى الداخلى ، أو الباطنى المتأمّل ، طبقا لما شرحه « كانط » فيما رواه لنا « هيدجر » فى كتابه عن الزمن الشعرى ، وقد جعل هيدجر الزمن هو العنصر الضرورى فى كل حقيقة ، فعالم البطل مثلاً لا يشبه عالم الشخصى العادى ، وكل ذلك يعتمد على اختلاف العنصر الذى يلعبه « الزمن » بوصفه معنى داخليا ، لذلك فالزمن بوصفه قوة إبداعية للشاعر يعد من أساسيات فن الشعر[٤٣] .

وجملة الأمر أن الفيلسوف عند « كانط » يؤمن بالجمال المحض ، إذ إن الجمال لا يتمثل من وجهة نظره إلا فى الشكل المحض دون قصد إلى منفعة أو تملك أو معنى ، وإن صح أن هناك جمالاً مرتبطاً بالمنفعة ، فهو جمال بالتبعية يتميز عن الجمال الخالص ، أى الجمال الحر ، ذلك الذى « يعود إلى نوع من اللعب الحر الذى يقوم به الخيال والعقل معاً »[٤٤] .

ـ إنه الجمال الذى لا يستهدف تثقيفاً ، ولا تهذيباً ، ولا تعليماً ، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شىء من هذا – كما يقول أصحاب هذا الاتجاه – بل إن خياله . وعقله يعملان فى منتهى الحرية ، ولذلك كانت الأعمال الأدبية التى يفحصها الناقد « ألوانا من الصناعة اللفظية تقدم متعة حسية ، وقد توصل أفكاراً « بالمصادفة » من خلال سيطرة الكاتب على أدواتها الجمالية »[٤٥] .

— والنظرية التى تقول : إن الفن « لعب » ، شبيهة بالتى تقول : إنه « حلم » بيد أن الأولى أقرب إلى « واقعية الخبرة الجمالية » لدى مفكر مثل « جون

---

(٤٣) انظر ما كتبه « إميل ستايجر » تحت عنوان [الزمن والخيال الشعرى] (ص ١٣٥/١٣٧/١٤١) – ترجمة الدكتور محمود الربيعى – الطبعة الثانية من « حاضر النقد الأدبى » .

(٤٤) جون مارى [جويو] : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : (انظر الفصل الأول ، لذة الجمال ولذة اللعب) .

(٤٥) الكلام « لهارى ليفين » ص ٧٦ – من حاضر النقد الأدبى للدكتور الربيعى – مجموعة مقالات مترجمة .

ديوى » ، ذلك لأنها تعترف بضرورة الفعل أو القيام بعمل شيء ما ، إذ إن اللعب انهماك فى أداء أفعال تخلع على تخيلات اللاعب مظهراً خارجيا ، فالفكرة والعقل ممتزجان – وبعامة فقد خطئت نظرية اللعب الحر فى الفن ، والتى هى ظل لاتجاه كانط الجمالى ، ذلك لأن النظرية على حد قول « جون ديوى » : عاجزة عن التحقق من أن الخبرة الجمالية تنطوى على عملية (إعادة بناء) ، محددة للمواد الموضوعية ، إذ إن الفنان يمارس ضربا من النشاط يحدث تأثيراً معينا على المادة بحيث يحولها إلى وسيلة تعبير .

أما إذا فهمنا اللعب على أنه عملية الاهتمام القادرة على تحوير المواد بحيث تخدم غرض خبرة متطورة مما لا يقيم تعارضاً بين الحرية والضرورة ، أو بين التلقائية والنظام ، فحينئذ فقط تصبح كلمة « اللعب » ذات دلالة إيجابية فى العمل ، وحينئذ لا تصبح الخبرة الجمالية هروباً من ضغط الواقع ، وتحررا من ضبط العوامل الموضوعية – كما كان يتصور أصحاب هذه النظرية – ، ومما أوهم بالثنائية التى تفصل بين الذات والموضوع ، وفى النهاية يصبح مجرد وجود العمل الفنى دليلاً على أنه لا وجود لمثل هذا التعارض بين تلقائية الذات من جهة ، وبين النظام والقانون الموضوعين من جهة أخرى .

لذلك لا ينبغى أن تكون تلقائية العمل الفنى تلقائية تعارض مع أمر ما من الأمور ، إن هذه التلقائية بطبيعة الحال تستوعب رغبات الذات وحاجاتها الملحة فى صميم الأشياء التى تحقق موضوعيا ، بوساطة استغراق يضم الجانبين الذاتى التلقائى ، والموضوعى المحقق ، وهذا الاستغراق هو ما يميز « الخبرة الجمالية »[٤٦] .

ولعلنا نلحظ مدى تشدد « كانط » فى فكرته هذه عن « الجمال الخالص » وعن « أن الفن نهاية بدون غاية » – وربما الذى ألجأه إلى تشدده هذا – فيما ذكره الدكتور غنيمى هلال – هو رغبته فى تحرير الفن من القيود الثقيلة التى فرضت عليه من خارجه ، مما يعوق الخيال ، ويحد من حريته ، وبهذه الحرية

---

(٤٦) جون ديوى : الفن خبرة : انظر الصفحات من ٤٦٧ إلى ٤٧٢ .

التى نادى بها كانط للفن ، وضعت العبقرية فى مكانها الذى تستحقه ، لتعبر عما تقتضى طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها دون تدخل مفروض[٤٧] .

والأمر عند من شايعوا كانط فى مفهومه للجمال يسير فى الاتجاه نفسه ، فـ « جويو » يرى أن « اسبنسر » - وهو من تلاميذ كانط - ، آمن هو الآخر بالجمال المحض ، أو بالفن من أجل الفن ، موضحا أن النافع يصير جميلاً عندما يكف عن أن يكون نافعاً ، أى أن النافع لا يصل إلى مرحلة الجمال إلا بعد أن يتخلص من النفع الذى فيه ، ممثلاً لذلك بقلعة مهدمة لا نفع فيها بالنسبة لأغراض الحياة ، ولكنها مكان جميل مناسب للرحلات ، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال[٤٨] .

وممن يؤمنون بالمبدأ نفسه مرتبين على ذلك أن الفن مجرد لذة ، الكاتب الانجليزى « سدنى كولفن Sydney Colvin » ، إذ قال :

« إن الفنون الجميلة ، وغيرها من أنواع الفن الأخرى تنبع من نزوع الإنسان نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة - أولا : من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة يستشعرها فى أدائه تلك الأعمال ، أو إنتاجه لها ، ثانيا : من أجل اللذة المماثلة التى يستشعرها من يشاهد أو يتأمل تلك الأعمال »[٤٩] .

ويرى صاحب « مشلكة الفن » أن أصحاب هذا الرأى قد تأثروا كثيرا بنظرية « كانط » فى الفن ، ففرقوا مثله بين « الفن » و « المهنة » ، وقالوا معه : بأن الفن نشاط تلقائى حر ، ولكن المهنة صناعة مأجورة تهدف إلى منفعة ، فتكون جذابة ، لما يترتب عليها من كسب ، أى إنها عمل مقيد ، لا يكون مشوقا فى ذاته[٥٠] .

وكأن الفن عند كانط على هذه الصورة ، لا سيدأ - كما رأينا عند

---

(٤٧) النقد الأدبى الحديث ص ٣٠٤ .

(48) Croce (B.) : Aesthetic P. 388-389

(٤٩) ، (٥٠) انظر مشكلة الفن ص ١٣/١٤ .

« اسبنسر » – إلا فى اللحظة التى يتمكن فيها المرء من الانصراف عن الطابع النفعى للحياة ، لكى يحرر نفسه من حصار المنفعة ، وإرادة الحياة ، مما نراه أيضا لدى « هنرى دالاكروا » عالم النفس الفرنسى[٥١] – إلا أن « دالاكروا » يضيف إلى ذلك ما يحدده ، ولا يتركه على إطلاقه ، يضيف أن الفن مع تلقائيته ففيه إلى جانب ذلك الصناعة ، والتكنيك ، إذ إنه نشاط صُنْعى[٥٢] .

وهكذا يتيح « دالاكروا » للعقل والإرادة فرصة لتوجيه ذلك النشاط التلقائى مما ينظمه ، ويثقفه ، ويعدّله .

وشبيه « بسدنى » و « كانط » ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزى « سلى » Sully ، فالفن عنده إحداث فعل عابر سريع الزوال ، أو إنتاج موضوع له صفة البقاء ، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة ، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية[٥٣] .

ومثل « سلى » فعل « سانتيانا » الذى عرف الفن بأنه متعة استطيقية ، أو لذة جمالية فى كتابه « الإحساس بالجمال »[٥٤] .

ونستدرك فنقول :

ولماذا تنفصل الوظائف النفعية والأخلاقية للعمل الفنى عن وظائفه الاستطيقية الخالصة ؟ ولماذا لا يكون النافع جميلاً والجميل نافعاً فى الوقت ذاته ذلك لأننا إذا كنا بإزاء عمل فنى ، أو تجربة شعرية ، فنحن بإزاء موقف جمالى متكامل متميز بالقبول الشامل الذى يوفق بين عناصر متباينة ومتضادة أحيانا ،

---

(٥١) السابق ص ١٤/١٣

(٥٢) مشكلة الفن ص ٢١/١٤ .

(٥٣) مشكلة الفن ص ١٤ ، ١٥ .

(٥٤) بترجمة دكتور مصطفى بدوى

وفى وعاء الجمال يتم التناسق ، والتناسب ، وتشيع الوحدة بين الأشياء جميعاً .

يقول « جويو » : « قد تستطيع الأشياء الجميلة أن تكون مفيدة ، والأشياء المفيدة أن تكون جميلة دون أن يتأثر بذلك الجمال »[٥٥] .

إن الموضوعية الحقيقية للتجربة تعنى أن حساسيتنا ، وانفعالاتنا وما إليها تنتظم فى شكل منسجم متآلف مما يولد المتعة الجمالية ، وبذا تصبح التجربة الجمالية أكثر موضوعية من التجربة العملية أو الفكرية ، بمعنى : أن الذات فيها يستغرقها موضوعها استغراقا أكمل وأشمل ، وأكثر ثباتا .

وإن هذا الجانب الموضوعى ليس إلا « الثورة الحاضرة للشعور » على حد قول « هاملتون » ، ثم إن مادة العمل الفنى ومعانيه ، وأفكاره الموضوعية تخضع لكثير من التعديل ، والتحوير ، والتغيير ، مما يحول الفكر إلى فكر جديد والموضوع إلى موضوع جديد أيضا ، إنه فكر نشعر به ، وحينئذ يمكن للعمل الفنى أن يؤدى دوره التوجيهى ، والأخلاق ، والفكرى بطريقة التأمل ، والاستبطان ، بطريقة غيرمباشرة إذا ما قيست بطريقة العقل الواعى ولهجته فى التعليم – وإسداء النصح والتوجيه ، ولكن فى الوقت نفسه لا يمكن للقصيدة ، أو لأى عمل فنى أن يحل محل الأخلاق ، أو الدين ، أو التاريخ ، أو أن يغتصب مكان هذا كله ، لأنها ، وإن كانت تسرى فى العمل الفنى بحكم أنها جزء منه ممتزج به ، إلا أنها ليست غاية فى ذاتها لهذا الفن أو ذاك .

إن المثل والأهداف التى توحى إلى الفنان وتحركه ، وتتخلل نفسه ليست مثلا مجردة ، ولا هى تجارب معلقة فى الفراغ ، وإنما يستمدها الفنان مما يدور حوله من وقائع ، وأحداث ، ومن تجارب ، وخبرات تتعلق روحه ببواطنها وبمغزى وجودها – فالقصيدة كما يقول « رينيه ويلك » ، و « أوستين وارين » فى كتابهما « نظرية الأدب » : « ليست تجربة مفردة ، أو مجموعة من التجارب ، وإنما هى سبب بالقوة لتجارب عدة .. بمعنى أنها مبنى من نماذج

(٥٥) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٧١ .

يدرك على نحو غير كلى من تجارب حقيقية » . هذا ، إلى جانب أنها شىء فذّ متفرد بذاته »[٥٦] .

لذلك فمسألة وجود جمال مطلق مستقل عن وجود الإنسان ، وما حوله ، إنما هى جدل ميتافيزيقى شأنه شأن أى بحث غيبى ميتافيزيقى ، لا دليل على وجوده ، أو على عدمه ، ولكننا نستطيع أن نقول فى مقابل ذلك ، هناك رؤى جمالية تختفى وتجثم وراء الأشياء ، لا يحس بها إلا الفنان الذى يقدر وحده على إقامة العلاقات بين الأشياء المتناقضة ، ومعرفة أوجه الشبه بينها ، وإن هذه الرؤى تمثل الوجه الآخر الذى يخفى على الرجل العادى فى مقابل الوجه المعاين أو المعروف عن الأشياء .

ثم إن استطيقا الإدراك الحسى وانفعال الإنسان إزاء الشىء الجميل لا يكفى وحده مقياساً لوجود الجمال ، فإلى جانب الصفات الجمالية التى تحدد وجود الجمال فى الموضوع المتأمل ، وإلى جانب الذات المتأملة يوجد طرف ثالث ، هو تلك المعايير التى اهتدى إليها الفكر مع امتداد الخبرة ، وعمقها خاضعة للذوق الخاص ، لا للذوق العام « الشعبى » ، وبتلكم المعايير تستقيم الأحكام الجمالية ، وتثرى مع رؤية كل جيل ، وامتداد كل زمان ، وحينئذ لا تهدر القيم الجمالية بمجرد لذة عابرة ، أو حكم سريع ، أو انطباع خاطف غير لافت للقيم الحقيقية بسبب منفعة مؤقتة ، أو ذوق سقيم .

وما استدركناه ليس بعيدا عن الواقع ، فمن الكتاب المحدثين فى علم الجمال منْ لم يجدوا أى حرج فى القول : بأن الوظائف النفعية للعمل الفنى ، لا تكاد تنفصل عن وظائفه الجمالية ، إنه عالم الجمال الفرنسى « اتين سوريو » Sorio فى كتابه « مستقبل الاستطيقا » ، إذ قال :

« ليس فى وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال »[٥٧] .

---

(٥٦) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ص ٢٥٥ مع ملاحظة أن « رينيه ويلك » ، و « أوستين وارين » من المؤمنين بالنظرة المعتدلة لمذهب الفن للفن

(٥٧) انظر مشكلة الفن : ص ١٥

وإن ما قلناه ليس مناقضا لرأى « شيلى » Shelley فى « أن الوظائف النفعية ، والأخلاقية خاصة ، ما هى إلا الحياة الفكرية فى أسمى وأدق معانيها ، وحياة الفكر ونشاطه يكمنان فى قوة خياله ، التى يغذيها الشعر ، وفى الشعر يعيش المرء فى عالم يشتد فيه إحساسنا بأن لكل شىء غرضا ، وأن للحادثة قوة خلقية أى إن للعالم مغزى مباشراً خاصا به من غير إشارة إلى أى قاعدة أو قانون خارج عنه مفروض عليه »[٥٨] .

ولنستمع إلى « روستريفور هاملتون » Hamilton مناقشاً هذه القضية ، إذ قال : إن الناحية الموضوعية من التجربة شىء يتميز كل التميز عن الفكرة التى تقول : إن الجمال يوجد خارجا عنا ، لذلك حق للدكتور « سانتيانا » – أن يقول : « إن الجمال عنصر انفعالى أى لذة من لذاتنا ، ومع ذلك فنحن نعده صفة فى الأشياء »[٥٩] .

وعلى هذا يرى « سانتيانا » ، أن هذا التحويل من « الذات » إلى « الموضوع » هو ما يميز اللذة الجمالية ، ويفردها ، ولعل هذه الموضوعية تتضمن تجربة هى كل مركب تنظم بحيث إن الذات تقنع بأن تفقد نفسها فيه : إنه كل متحد ، أكدت جميع المدارس المختلفة فى نظرية الجمال ما فيه من تنسيق بديع مهما اختلفت فيما بينها فى تفسير هذا التنسيق ، ويقول « مورون » Moron فى كتابه علم الجمال ، وعلم النفس ص (٤٤) : « إن التنسيق الجمالى يولد لذة عقلية خالصة[٦٠] .

ويضيف « هاملتون » قائلاً : لا شك أن عملية تنسيق الفنان لمادته هى فى بعض أجزائها عملية فكرية ، وأنه يصحبها لذة عقلية ، ولكن التنسيق الناتج عنها ، أو عملية تحقق التنسيق التى يجب أن تكون مصدر لذة أكبر له ، ينتشر

---

(٥٨) أبركرومبى : قواعد النقد الأدبى : ترجمة محمد عوض محمد ص ١٥٧ .

(٥٩) انظر لجورج سانتيانا : الإحساس بالجمال : ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٣٧ وانظر لهاملتون الشعر والتأمل : ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٢٧ .

(٦٠) انظر المرجعين السابقين .

فى جميع عناصر التجربة من حساسية وانفعال وذاكرة ، وما إليها ، وتحقيق التنسيق البديع فى الشىء هو من ضرورات الحياة الأولية ، ولا يوجد مبدأ أكثر اطراداً من هذا المبدأ ، وفى ميدان التجربة الواعية يؤلف تنسيق ملكاتنا وتنظيمها ، وتنغيمها جزءًا كبيراً من المتعة التى نجدها فى الفن ، وفى الشعر نجد جزءًا كبيراً من أعمق طبقات إشباعنا العاطفى[٦١] .

إن مقياس اللذة فى الفن غير قادر على تقويم العمل الفنى ، فاللذة فى الأصل ليست شيئا يطلب لذاته ، فهى نشاط ناجح لدوافعنا ، فليس الشىء اللذيذ هو الذى ينتج اللذة ، أو الشىء غير اللذيذ هو الذى ينتج الألم ، فالإحساس بطعم العلقم مثلاً يولد امتعاضا ، والإحساس بطعم السكر يولد رضى وارتياحا ، ولكن هذا الشعور بالامتعاض والارتياح ليس موجودا فى ذات الشىء ، بل هو فى طبيعة تأثرنا به بوساطة الجهاز العصبى ، والدليل على ذلك هو اختلاف الأفراد فى تأثرهم بطعم الخمر مثلاً ، فمنا من يعده كريها يثير الاشمئزاز ، ومنا من يجده نهاية اللذة بينما تمج نفسه طعم الشراب الحلو الذى يستسيغه آخرون ، أى أن اللذة ليست شيئا يطلب لذاته ، وإنما اللذة (نتيجة) نجاح نشاط ما فى تحقيق أغراضه .

لذلك ، نلحظ فرقاً بين الإحساس (Sense) ، والشعور به (Sensation) فالإحساس هو إدراكنا البسيط للمؤثر كطعم الأشياء ، حلوة أو مرة ، أما الشعور فهو ما يقترن بالإحساس من رضى أو نفور ، وليس من شرط فى هذه الحالة أن تكون المرارة مثلاً مصدر تقزز ورفض وألم .. وقياس الأشياء على أساس أن القيم هو اللذيذ ، والردىء هو المؤلم ، مقياس جمالى خاطئ ، لذلك كان مبدأ اللذة فى الفن غير قادر على تقويم العمل ، إذ إننا ينبغى أن نفهم العمل فى حد ذاته ، والتجربة التى دفعت إليه وغير ذلك ، ومن هنا تنتج اللذة ، أما إذا وضعنا بادئ ذى بدء اللذة نصب أعيننا ، فإننا قد نخطئ الوصول إلى هذا

---

(٦١) هاملتون (روستريفور) : الشعر والتأمل - ترجمة د . مصطفى بدوى ١٢٦ - ١٢٨

التحقيق نفسه ، وحينئذ نولى ظهرنا للعمل الفنى دون أن نقبل عليه[٦٢] .

ويترتب على ذلك قولنا : إن غاية العمل الفنى ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل إرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية ، وهذا يعنى أننا فى التجربة أو فى الخبرة الجمالية نضيف إلى العمل الفنى المحسوس جانبا مصدره قدراتنا الخيالية ، وهذا هو الجانب الذاتى المكمل للجانب الموضوعى المستمد من عناصر العمل الفنى نفسه ، أما أن نقتصر على مجرد تلقى العناصر الحسية المستمدة من العمل الفنى وحدها بغير قدرة منا على إضافة استجابة خيالية ، فإن التجربة الجمالية لا تتم « إن العنصر الذى يحقق الوجدان الجمالى عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة فى العمل الفنى ، إنها الصورة المعبرة ، كما يقول « كليف بل »[٦٣] .

أما المفكر الذى رفض لأول مرة أن يدخل مفهوم « الجمال » أو « مفهوم اللذة » فى تعريف الفن ، فيما ذهب إليه الدكتور زكريا إبراهيم ، فهو الروائى الروسى المعروف تولوستوى (Tolostoy) ، إذ قرر فى كتابه « ما الفن ؟ » أن الفلاسفة الذين دأبوا على تعريف النشاط الفنى بالرجوع إلى مفاهيم (الجمال) و (اللذة) ، والمتعة ، واللعب ، وفيض الطاقة .. وما إلى ذلك،قد جانبهم الصواب فى فهم وظيفة الفن ، إن فهم الفن هو أحد وسائل الاتصال بين الناس ، والفنان ينقل عواطفه للآخرين بوساطة الفن ، لذلك فالفن الحقيقى فى نظر « تولوستوى » هو ذلك الإنتاج الصادق الذى يمحو كل فاصل بين صاحبه ، وبين الإنسان ، الذى يوجه إليه ، لذلك كان محك صدق العمل عند « تولوستوى » إنما يكمن فى مدى انتشاره عن طريق (العدوى) ، وكلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق (بوصفه فنا) بغض النظر عن مضمونه ، أو

(٦٢) انظر موضوع (اللذة) بالتفصيل فى كتاب « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » للدكتور محمد النويهى — الطبعة الثانية ص ٤٤ .

(٦٣) د . أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال : ص ٣٨ ، وانظر ص ٣٠ « وكليف بل » يتكئ فى فلسفته الجمالية على « كانط » وآرائه الجمالية .

عن قيمة العواطف التى ينقلها ، ودرجة العدوى الفنية تتوقف على شروط ثلاثة :

أولها : الأصالة ، أو الفردية ، أو الجدة فى الشعور والعواطف المعبر عنها ، وبحيث تكون غريبة . وثانيها : درجة الوضوح فى التعبير عن هذه العواطف . وثالثها : إخلاص الفنان ، أو شدة العواطف التى يعبر عنها مما يجعل تأثيره أكبر بالشعور الذى يحاول نقله .

ثم يضيف « تولوستوى » قائلا : إن العدوى هى الطابع المميز للفن ، ودرجتها هى المقياس الوحيد لقيمة الفن وجماله[٦٤] . وهو ما يسمى باستطيقا المشاركة « الوجدانية » .

غير أن « تولوستوى » لم يفطن - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم ، إلى أن تأثر الأفراد بالعمل الفنى يختلف من فرد إلى آخر ، بدليل أننا نجد أفراداً يتحمسون لبعض الأعمال الفنية ، فى حين يعجز غيرهم عن تمييز ما فيها من عناصر وجدانية أو عاطفية ، ثم كيف يتهيأ لنا أن نعرف حينما نكون بصدد لوحة ، أو قصيدة ، ما إذا كانت العواطف التى تثيرها فى نفس المتفرج تلك الأعمال الفنية مشابهة للعواطف التى استشعرها الفنان نفسه ؟ وهل استشعر الفنان حقا تلك الأحاسيس ، أما أنه عبر عما يخالف إحساسه هو وقت إبداعه عمله ؟ ، إذ إن قدرة الفنان الكبير إنما تكون فى استطاعته خلق إنتاج لا يتقيد بظروفه الذاتية الجزئية ، ولا تربطه بمشاعره المتغيرة أية علاقة سببية .

ألا تدلنا التجربة على أن الفن « ليس تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة فى إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين عن طريق بعض الوسائل المصطنعة المحكمة ، أو باستعمال وسائل فنية قد يبتدعها الفنان لهذا الغرض ؟ - حقا إن انفعالات الفنان الخاصة قد تجد منفذاً إلى أعماله الفنية ، ولكن كثيرا من علماء الجمال ، قد أوضحوا لنا أنه لا يكفى أن يكون الفنان

---

(٦٤) مشكلة الفن : ص ١٧ ، ١٨ . وانظر للدكتور محمد النويهى كتابه : طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ٦٣ وللدكتور فؤاد زكريا كتابه : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٨٤/٢٨٥ .

مشبوب العاطفة حتى تجيء أعماله الفنية عامرة بالشخصية ، والأصالة ، والجدة فليس الفن مجرد عاطفة ، أو انفعال ، بل هو صنعة ، وأداء ، ومهارة »(٦٥) .

يتبع ذلك أن دعوى غرابة الشعور ،وخصوصيته غير صحيحة ، فكم نشعر بالسأم والملل وعدم التعاطف إزاء شخص يحكى تجربة خاصة شديدة الفردية ، وصحيح أن بعض التجارب الغريبة تستمد قدرتها وقيمتها من غرابتها ، ولكن كثيرا منها غير جذاب ومنفر فضلاً عن أن الغرابة قد تصل إلى حد لا يمكن فيه نقلها إلى الآخرين ، « إنما تنجح التجربة فى الانتقال حين تخاطب مصالحنا المشتركة ، فتكون برغم غرابتها داخلة فى المحيط المعهود للنشاط البشرى ، أما إذا كانت ناشئة عن شذوذ صاحبها أو مرضه ، أو غرابة أطواره ، فإنها لا تهمنا »(٦٦) .

أما ما يقوله « تولوستوى » **Leo Tolstoy** عن مسألة الوضوح ، فهو صحيح ، إذ إن مشكلة التوصيل أو العدوى كامنة فى كيفية تمام أو تحقق هذا الوضوح . « وهو يتحقق باعتماد الفنان على تجارب مشتركة وتنظيمه لها بحيث يستبقى جوهرها وينفى عرضها »(٦٧) .

وأما عن إخلاص الفنان ، فكيف يكون الحكم عليه ؟ ، وإذا كان « تولوستوى » يعرّف إخلاص الفنان بأنه مبلغ عمق انفعاله بالتجربة ، فإن هذا غير كاف لإمكان توصيلها ، فعنف التجارب التى تهزنا هزّا ، لا يكفى عنفها هذا لتصل إلينا ، وربما كان هذا العنف زائداً من صعوبة التوصيل ، « ليس المهم هو العنف فى حد ذاته ، بل قدرة الفنان على أن يفهم تجربته فهما كاملاً ، يحيط بها إحاطة شاملة ، ويمتزج بها بكل روحه ، وجميع عقله حتى يتمكن من استدعاء

---

(٦٥) انظر المراجع الثلاثة السابقة .

(٦٦) د . محمد النويهى : طبيعة الفن ومسئولية الفنان (ط ٢) ص ٦٣/٦٤ وانظر النقد الأدبى لريتشاردز – ترجمة د . مصطفى بدوى .

(٦٧) السابق ص ٦٣/٦٤ .

جميع دوافعها الواعية ، والباطنة ، هذا الكمال والشمول هو الشرط الأعظم لإحداث التوصيل ، وهو أيضا أندر الشروط وأصعبها تحققا »[٦٨] .

ولعلى أرى طرفا من هذا فيما قصد إليه المثال الفرنسى « رودان » ، إذ قال :

« حقا إن الفن عاطفة ، ولكن بدون علم الأحجام ، والنسب ، والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لابد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة » . لذلك فلابد من أن نعود إلى المعنى القديم للفن بوصفه ضرباً من المهارة التكنيكية[٦٩] .

لذلك فلا داعى لأن نحرص على الربط بين الفن والعاطفة لتحقيق شرط العدوى الوجدانية ، إذ إن الفن ليس فى صميمه عاطفة ، أو حالة وجدانية وحسب ، بل إننا يمكن أن نوسع من معنى الفن فنقول :

« إنه أسلوب خاص فى نقل تجربتنا الفردية ، والاجتماعية إلى الآخرين ، بما فى ذلك إدراكنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإرادتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم « التراث الحضارى » بصفة عامة ، فالانفعال ، والعاطفة فى الواقع ليسا إلا مظهرين من مظاهر التجربة الفنية الجمالية ، وليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكرى من دائرة الفن » لذلك نرانا مضطرين إلى أن نقول مع « رودان » فيما ذكره الدكتور زكريا ابراهيم :

« إن الفن هو التأمل ، هو المتعة ، متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة ، هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون ، لكى يعيد خلقه ، مرسلاً عليه أضواء من الشعور ، الفن هو أسمى رسالة للإنسان ، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم ، وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه »[٧٠] .

(٦٨) السابق ص ٦٣/٦٤ .

(٦٩) انظر مشكلة الفن : ص ١٨ .

(٧٠) مشكلة الفن : ص ١٩ .

واستناداً على ذلك يمكننا فهم وظيفة الخيال فى الفن ، كما فهمها « روبين جورج كولنجود » إذ رأى أن الخيال لا يخرج عن كونه صورة للتجربة ، تعمل على تقديم الحقيقى ، وغير الحقيقى ، فى خليط ، أو مزاج غير محدد المعالم ، ويقوم الفهم بعد ذلك ، من خلال العمل الفنى ، على ترسيب الحقيقة منه أو بلورتها[٧١]

هذا – ومما يجدر التنويه إليه أن « تولوستوى » بهذا المنهج ، لم يرد من الشعر الحقيقة العملية ، بل إنه أراد الحقيقة المثالية الموضوعة فى صيغة تحمل كل معالم الزمن ، فضلاً عما لها من قوة مشروعة تتجاوز الزمن وتعبره ، وهى تحافظ على كل الاهتمامات العليا للتجربة الإنسانية[٧٢] .

وهذا الكلام ليس بعيدا عما قلناه ، ومعناه أن الفنان الناجح عند « تولوستوى » هو القادر على نقل إحساسه إلى المتلقى ، إذ إن توصيل الإحساس هو الهدف الأول والأخير من الفن .. وعلى ذلك فليس هناك شىء خارجى يسمى الجمال يصوره الفن ، ولا علاقة للفن بالواقع المباشر ، فالرسام مثلا طبقا لهذا المفهوم يصور لنا ما أحسّه من النماذج ، ولا يصور النماذج نفسها ، إنه يمس الحقائق المثالية فحسب ، وتصوير الأديب للشجاع لا يعنى الشجاع فى حد ذاته بوصفه حقيقة واقعية ، وإنما يصور الشجاعة (بوصفها مثالاً) مصورة ومجسدة فى هذا البطل موضوع فنه ، إنه اتجاه أرسطو نفسه لفهم معنى المحاكاة ، فالشاعر لا يصور إلا ما ينبغى أن يكون ، أى ما ينبغى أن يُفعل أو يحسّ فى إطار من الإبداع الفنى القائم على التأمل العميق القادر على إخراج شىء جديد .

وخلاصة القول مما يمكن أن نؤكده أن العمل يؤثر فى حاستنا الجمالية تأثيراً عاماً دون تحديد لاتجاه هذا التأثير أو كميته ، بل إن للعمل الفنى قدرة على أن يؤثر فى كل شخص على نحو مختلف ، ومع ذلك يظل الجميع رغم

(٧١) روبين جورج كولنجود انظر مبادئ الفن ، ترجمة د . أحمد حمدى .

(٧٢) اميليو كاكين : هل المنهج العملى ضيق المجال ؟ ترجمة الدكتور محمود الربيعى ضمن مقالات كتابه « حاضر النقد الأدبى » ص ١٢٢

اختلاف طريقة تأثر كل منهم ، واختلاف طرقهم جميعا عن طريقة تأثر الفنان نفسه ، يظلون يشعرون بأنه عمل له قيمته[٧٣] ،خاصة إذا كان العمل يضيف لنا تجربة أو يعمق من أخرى ، فيعلمنا شيئا جديداً عن طريق المتعة ، والإحساس به .

لذلك كله فإن الحكم الجمالى الذى مرجعه إلى مشاركتنا الوجدانية ، أو اتحادنا الفنى مع الأثر لا يعد حكما موضوعيا ، وإنما هو حكم ذاتى بحت ، والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية التى ترتبط بالحالة النفسية للمتلقى تقع خارج ميدان الجمال الموضوعى الذى يصدق عند كل الناس فى كل زمان .

« ولاشك أن قدراً كبيراً من النقد الأدبى يقوم على أساس العدوى أو المشاركة الوجدانية ، ومن أجل ذلك فإن هذا النقد لا يعد نقدا جماليا بالمعنى الدقيق ، لأنه لا ينصب على الشىء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة »[٧٤] .

* * * *

(٧٣) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٨٥

(٧٤) الأسس الجمالية (ط ٢) ص ١١١

ومن أهم من شاركوا « كانط » آراءه نفسها ، الشاعر الفرنسى « مالارميه » Mallarmé – ١٨٤٢ – ١٨٩٨ – ، فالشاعر عنده مغنٍّ لنفسه ، وليس للآخرين الذين هم أحرار فى أن يستمعوا إليه أو – لا ، أى إن الفن من منظوره مستقل عن أية غاية عملية تكون هدفا له ، إنه يريد أن يصل إلى المعنى المحض للأشياء ، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الإيحاء بها ، وإن هذا المعنى المحض هو الجمال المثالى عنده أو الفكرة المطلقة عن الشيء[٧٥] .

إلا أننا نجد « شارل بودلير » (١٨٢١ – ١٨٦٧) أكثر اعتدالاً من موقف « مالارميه » ، إذ إن بودلير يرفض أية غاية خلقية أو نفعية تفرض على العمل الفنى من خارجه ، فالأخلاق كما يقول « بودلير » نفسه : « لا تدخل الفن بوصفها غاية ، وإنما تمتزج فيه كامتزاجها بالحياة نفسها ، إننا لا نريد وعظا فى الفن يتخذ لهجة الأدعياء ، فيفسد أجمل القطع الفنية ، لكننا نريد وعظا ملهما ينساب بلطف ، وينسل خفية فى المادة الشعرية ، فالشاعر مرشد بغير علمه بفيض طبيعته السمحة »[٧٦] .

معنى هذا أن « بودلير » يؤمن بالصلة الوثيقة بين الفنان والواقع ، أو بين الذات والموضوع ، إذ إنه لم يلغ الواقع إلغاءً تاماً ، بل إنه يقيمه بمقياس الذات بعد الالتحام به ، يقول :

« إنكم لتعلمون أنى لم أعتبر الأدب والفنون على الإطلاق ، إلا على أنها ذات هدف غريب عن الأخلاق ، إذ يكفينى منها جمال التصوير ، والأسلوب وإنى لأعلم أنه فى الأجواء الأثيرية للشعر لا يمكن « للشر » أن يوجد أكثر مما يوجد « الخير » ، وأن اللغة البائسة للحزن والكدر ، قد تحلل انبعاث استجابات أخلاقية ، كما تنتهى زندقة الكافر إلى تأكيد الدين[٧٧] .

---

(٧٥) انظر « لانسون » فى « تاريخ الأدب الفرنسى » – ترجمة الدكتور محمود قاسم جـ ٢ / ٤٦٦

(٧٦) نقلاً عن روز غريب : النقد الجمالى ٦٥ .

(٧٧) انظر علم الجمال لهويسمان : ١١٨/١١٩ .

وقد حاول « شارل لالو » فى مؤلفه : « الفن والأخلاق » L'art et la) Moral)، أن يوضح صعوبة الوصول إلى حل كامل فى هذه الحرب القائمة بين الزهاد ، وعباد الجمال ، « فالفن إذ يترنح بين سيطرة الجمال ، وانتصار الخير ، قد يوضع تارة فى خدمة الأخلاق ، وقد يعلو تارة أخرى على كل شيء ، وقد يشارك فى بعض الأحيان فى اتصال صوفى ، أو قد يلقى بالرجس أحيانا أخرى على الأخلاق » . وانتهى « لالو » إلى حل فيه مهادنة ، إذ استطاع أن يبين فى حدود إطار تخطيطى لنظرية عامة فى القيم أن الإنسان ، ذلك الحيوان المشغول بالمطلق ، قد وقع فى مأزق ، صارت القيمة المطلقة فيه مستحيلة ، ذلك لأن مشلكة الفن والأخلاق فى حقيقة الأمر مشكلة زائفة فى رأى « لالو »[٧٨] .

معنى ذلك أن « شارل لالو » يحاول التوفيق بين هاتين النزعتين معترفاً بنسبية المعانى والأحكام ، ومؤكدا أن المعايير الجمالية لابد أن تلتقى عبر التاريخ بالمعايير الأخلاقية ، وإذا كان الإنسان شغوفا بالمطلق بوصفه ميتافيزيقى الطبع ، إلا أنه ولوع بالقيم فى الوقت ذاته ، « ولما عجز الإنسان فى مضمار الفن عن الاهتداء إلى الجمال المطلق ، فقد راح يخلط بين (الخير) و (الجمال) أملاً فى العثور على دعامة أخلاقية قوية يقيم عليها الجمال » وهكذا ذهب بعض الأفلاطونيين إلى أن « الجمال هو بهاء الخير ، وأن الأخلاق هى جمال العادات وممن أكدوا الصلة بين الجمال والأخلاق الناقد والفيلسوف الإيطالى « بندتو كروتشيه » (Croce) ، « ومترلنك Maeterlinck » ، وكأن ثمة علاقة صوفية أو شبه صوفية بين الجمال والخير[٧٩] .

ولقد كان « تولوستوى » فيما ذهب إليه « شارل لالو » (Lallo) يدين شتى الأعمال الفنية التى تدعو إلى الانحراف الخلقى ، أو تشجع على الاستخفاف بالدين[٨٠] .

---

(٧٨) هويسمان : علم الجمال ١١٩ .

(٧٩) انظر مشكلة الفن : ص ٢١٢ .

(٨٠) السابق : ص ٢١٣ .

وعلى هذا يكون الفن الجميل محتوى للوحدة العميقة المتشابكة بين هذه الحدود جميعاً ، الحياة ، والأخلاق ، والمجتمع ، والفن ، والدين ، بحيث لا نستطيع التمييز بينها وبين شكل العمل الخالص .

ونعود فنقول فيما يتصل بالفن والأخلاق ، فضلا عما قلناه فى أثناء حديثنا عن جهد أرسطو فى تأصيل مفهوم قوى للجمال ، نقول :

إن الشعر قادر على تحقيق الإصلاح الخلقى بطريقة غير الطريقة التى ينهجها علم الأخلاق ، الذى يحدد المقاييس ، ويضع النظم ، ويضرب الأمثلة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية مما يمنع الناس من أن يكره بعضهم بعضا ويحتقر أحدهم الآخر ، ويرتكبوا جرائم الاضطهاد والانحراف .

إلا أن الشعر ذو طريقة أكثر سموا وروحانية ، فهو يوقظ العقل نفسه ويوسعه ليقبل ألوف الأفكار الجديدة التى لم يسبق ضمها وجمعها ، وهو يقوى العواطف ويطهرها ، ويوسع الخيال ، وينمى الروح مما يوسع محيط الحساسية الإنسانية ويهيئ المرء بهذه الحساسية إلى أن يكون أقرب إلى الفضيلة منه إلى أى شىء آخر .

وإذا كان « هوراس » قد قال باحتراس : إن الشعراء إما يريدون أن يعلموا ، أو يريدون الجمع بين المتعة والفائدة .

وإذا كان « بوالو » قد حدد وظيفة الشعر بأنه يجمع بين الاسم المفيد والممتع اللذيذ .

وإذا كان « دريدان » قد قدَّم المتعة فى الشعر على الفائدة التعليمية والأخلاقية ، لأن الشعر لا يفيد من وجهة نظره إلا من خلال إمتاعه[81] .

إلاَّ أن هؤلاء جميعاً بما فيهم « شللى » الذى لم يقبل اتهام الشعر بأنه مناف للفضيلة ، لأن ذلك قائم على إساءة فهم الطريقة التى يحقق بها الشعر الإصلاح

---

(81) طبيعة الفن ومسئولية الفنان للدكتور محمد النويهى ص ٤٢/٤٣ .

الخلقى للإنسان ، لأن الشعر لا يتبع طريقة علم الأخلاق[٨٢] .

نقول : إلا أن هؤلاء جميعاً لم يحددوا طبيعة المتعة أو طبيعة الفائدة ، ولكن ما يمكن القول به : « إن الفن فى صوره العليا لا يمكن تحديد وظيفته فى أى من هاتين اللفظين ، المتعة ، أو الفائدة بالمعنى المتداول لهذين التعبيرين ، فإن المشاعر التى يثيرها الفن،والتجارب التى ينقلها أكبر عمقاً وتعقدا ، وسعة ، وشمولاً ، واستيفاءً ، هى تجارب تقوم على التوازن بين دوافع متعارضة ، من الشفقة والرعب والفرح واليأس ، لا يمكن أن نشرحها بهذا الشرح البسيط بأنها ممتعة أو أنها مفيدة لذلك .. ما أشد قصور النظريات التى تفسر الفن بتفسير المتعة وحدها ، إذ إن المتعة ليست إلا جانبا واحداً وحالة عارضة من الحالات المتعاقبة التى تكوّن الإرضاء العميق الذى يحققه لنا الفن ، ولكن يجب ألا تتجاوز حدودها فتطغى على أرض ليست لها فيها حقوق »[٨٣] .

وإذا ذهبنا إلى شاعر مثل (سدنى Sedney) ، وجدناه يصر على أهمية الأسلوب الحيوى العاطفى فى الشعر ، القادر على « التعليم » و « الإثارة » ، أو « الحفز » أو « الإغراء » – على حد تعبيره ، كما أن العاطفة ليست من مستلزمات الشيطان كما كان يذهب « أفلاطون » . – بل يمكن اصطناعها لغرس الفضيلة ، ثم إن ما يخلعه الشاعر فى نظره – ولو كان مباينا للحياة الواقعية هو من الناحية الأخلاقية خير من هذه الحياة ، ومصور بطريقة تغرى القارئ بمحاولة تحقيقه فى الوجود ، رغم أن ذلك يتحقق على حساب استقلال الشعر – وعلى الرغم من وعى « سدنى » بعدم استقلال الشعر بهذا المفهوم ، إلا أنه يضحى بهذا الاستقلال فى سبيل غاية الشعر الأخلاقية ، فالشاعر عنده يصور ما يجب أن يكون بالمعنى الأخلاقى الصرف . والعالم الذى يخلقه الشاعر فى نظر « سدنى » أكثر تطهيرا من العالم الحقيقى ، إذ إن الشاعر يقود أولئك الذين يستشرفونه إلى اتباع الفضيلة ومجانبة الرذيلة .

---

(٨٢) السابق : ٤٢/٤٣ .

(٨٣) طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ٤٣

وبمعنى آخر : إن العالم الذى يخلقه الشاعر ، ليس محاكاة قط للعالم الحقيقى ولكنه صورة مهذبة له ، معروضة بطريقة مقنعة ، حتى إن القارئ ليتمنى محاكاتها ، فقد يصور الشاعر عالما تنتصر فيه الفضيلة دوما ، وتعاقب الرذيلة فيه أبداً ، وقد يصور عالما يبدو فيه الشر مجلببا بالقبح ، سواء انتصر أم لم ينتصر ، مما يدعو القارئ إلى تجنبه فى المستقبل ، « فالملهاة » هى محاكاة للأخطاء الشائعة فى حياتنا ، والكاتب يعرضها فى صورة تستدعى أشد أنواع الاحتقار ، حتى إن المشاهد لا يمكن أن يرضى أن يكون على تلك الصورة »[٨٤] .

و « المأساة » – « تنكأ الجروح العظيمة ، وتكشف عن الجروح التى تغطيها الأنسجة ، مما يجعل الملوك يخشون أن يكونوا طغاة ، والطغاة يكشفون عن أمزجتهم المتجبرة ، وهى إذ تثير عدوى الدهشة ، والشفقة ، تكشف للناس عن تقلب الزمان ، وعن الدعائم الواهية التى تقام عليها السقوف الآثمة »[٨٥] .

وهكذا يقترب « سدنى » (Sedney) من « أرسطو طاليس » فى مفهوم « المحاكاة » ، وفى بيان الأثر العلاجى « للمأساة » لكنه يختلف عنه فى تفسيره إياها تفسيراً أخلاقيا صريحاً مؤكدا على المضمون التعليمى والتهذيبى المباشر والخالص بما لا يجعل الشعر يؤدى وظيفته بوصفه فنا . و « سدنى » بهذا التركيز على الجانب التعليمى والأخلاقى يفصل بين شكل العمل ومحتواه ، ولم ينظر إلى الغاية النهائية للشعر بوصفه شيئا متفرداً ، غايته أكبر بكثير من مجرد التوجيه وإسداء النصح ، إذ لا يمكن أن يحقق المضمون الخالص فيه كل غايته الجمالية ، فالمضمون الشعرى يختلف عن فكرة المضمون الخالص ، سواءً أكان خلقا ، أم تاريخا ، أم موعظة ، أم سياسة . فهناك كثير من العوامل تشكل المضمون الأوَّلى ، هناك خصائص تعبيرية ، وأسلوبية بنائية ، وصوتية ، وغير ذلك من عناصر الشعر ، مما يساعد على إبراز مضمون شعرى يختلف كل

---

(٨٤) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق – ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ١٠٨ – ١١٨ .

(٨٥) انظر مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش : ص ١٠٨ – ١١٨ .

الاختلاف عن مواده الأولى ، مضمون رامز موح ، يحتاج إلى جهد خيالى وعقلى لفهمه واستكناه أبعاده .

و « سدنى » بذلك يخالف « أرسطو » الذى نظر للأمر نظره متوازنة فى إطار الربط بين الشكل والمادة ، أو بين « المحدود » و « اللا محدود » معتدا بالصورة الشعرية التى يذوب فيها هذا مع ذاك ، وهو بذلك – أى أرسطو – يوفق بين نظرية « المحاكاة » فى الفن ، والنظرة « التعليمية » بمعنى أن عالم الحقيقة فى نظره ليس هو عالم الواقع المشاهد ، ولكنه عالم الصور والمعانى التى تختفى وراء العمل الفنى ، والذى يقدر الشاعر وحده على اكتشاف رموزه ، ومراميه بخياله ، وعبقريته ، فيحس ، ويعرف ، ويعطف ، وتتناسق دوافعه ، ويوحد ، فيحدث « التطهير » والمتعة من خلال ذلك كله ، ولعل حدوث التطهير ، وهو المحصلة ، أو الانطباع النهائى المرجو من وراء العمل لمتذوق الفن لعله فى حد ذاته الأثر الأخلاقى ، أو التربوى الذى نتعلم من خلاله ، التعاطف ، والمشاركة ، والتناغم ، فننتقل من أخلاق جزئية محدودة ، إلى أخلاق كلية عامة ، فتحيا نفوس الآخرين فى أعماقنا ، كل ذلك عن طريق غير مباشر ، وبأسلوب شعرى غير أسلوب الوعظ الخالص ، والتوجيه المباشر ، وبذلك نعد « أرسطو » من المؤمنين بمهمة الفن الخلقية فى إطار نظرية المحاكاة ، ولكنها ليست مهمة رجل الأخلاق بصراحة ، ولا بلغة المصطلحات الأخلاقية المجردة ، إنها مهمة لا تظهر إلا مشعّة من خلال حركة الفن الزاخرة بالكثير ، والقادرة على إشاعة قدر كبير من الذكاء والتسامح ، وسعة النظرة بين الناس ، مما يوسع بدوره محيط الحساسية الإنسانية ، ويرقى بالذوق .

وإذا عدنا إلى « شيلى » – Shelley – ، لنقارن مذهبه بمذهب « سدنى » – Sidney – ، لوجدنا « شيلى » ينظر إلى الموضوع بنظرة أدق ، فالشاعر لديه لا يقدم صورة صريحة ناطقة للأخلاق ، بل إنه يساعد على تحقيق الخير الأخلاقى بتقوية الخيال ، والخيال يقود إلى التعاطف ، والتعاطف وسيلة إلى الخير الأخلاقى[٨٦] .

(٨٦) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ١٨٨/١٨٩ .

ومن يرون رؤية « شيللي » الناقد الأمريكي « سبنجارن » Joel,) (Spingarn – إذ يقول : لقد قضينا على كل حكم أخلاقي مسلط على الفن من حيث هو فن .. فليست وظيفة الشعر الكامنة أن ينافح في سبيل أية قضية أخلاقية أو اجتماعية ، ويعارض (Spingarn) التفرقة التي جاء بها الأستاذ « ايرفنج بابيت » (Irving Babbitt) بين ما يسميه « بالخيال الأخلاقي » ، وما يسميه « بالخيال الغنائي » ، الأول يوجد في روائع الفن ، والثاني يوجد في النتاج العادي والتافه ، ويقول « سبنجارن » : « إن الخيال – أي خيال – حين يخلق من الفوضى نوعاً من النظام قد يسمى أخلاقيا من حيث إن كل نظام أو فكرة نظام في الكون ، إنما هو نظام أخلاق ، إنك ترى الضمير الأخلاق خلف كل شخصية ، فهو موجود خلف الخيال الغنائي ، وخلف الخيال الأخلاقي نفسه »(٨٧) .

وجدير بالذكر أن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما – كما يقول « سانت توماس » – ولكن من الممكن التمييز بينهما ، فالجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئا منظما فوق الطيب ، ويعلو عليه ، لهذا فإن ما يكفي لأن يلبي الرغبة يسمى طيبا ، ولكن ذلك الذي يمتع فهمه يسمى جميلا(٨٨) .

معنى ذلك أننا إذا تحدثنا عن عمل فني وحكمنا بأنه جميل لأنه حقق لنا رغبة ، فإننا في هذه الحالة نكون قد حكمنا بأخلاقيته في إطار حكم جمالي « عام » ، وليس في إطار حكم جمالي « فني » ، ولما كانت الرغبة متفاوته فيما بيننا تخضع في تحديدها عوامل شتى ، فمن الضروري أن ينشأ التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية لعمل من الأعمال الفنية ، وتكون أحكامهم في هذه الحال أحكاماً نسبية ، لأنها لا تنصب على السبب وإنما تنصب على المسبب أو الأثر(٨٩) .

ولكن لنا أن نتساءل .. هل يرتبط وجود الخير الأخلاق بوجود رغبة

(٨٧) وليم فان أوكونور : انظر النقد الأدبي (الأدب الأمريكي في نصف قرن) ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ص ١٠٠/١٠١ .

(٨٨)و(٨٩) الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٦ .

متحققة فى العمل الفنى تعطفنا إليه ، وتجذبنا نحوه ؟؟ . والإجابة ستطيعها من خلال مفهوماتنا السابقة مما عرضناه ، وهى أن الخير الأخلاقى جاثم وراء العمل الفنى سواء أكانت هناك رغبة متحققة أم لا ، وسواء أكان العمل موضوعه الأخلاق أم كان غير ذلك ، ويكفينا ما قلناه عن مجموعة قصائد أزهار الشر « لبودلير » ، فبرغم ما فيها مما يتنافى مع الأخلاق ، إلا أنها إذا درست جيدا وعرف مغزاها ستسفر عن أخلاقية هائلة ، وتوجيه للسلوك عظيم وعلى هذا يمكننا فهم القول السابق من أن « الجمال والخير لا يمكن انفصالهما ولكن من الممكن التمييز بينهما » .

ولما كانت مهمة الفن ليست أخلاقية بالتحديد فإن الحكم الجمالى الذى يتجه برمقه إلى الأخلاق « حكم شعبى » ، وليس حكما فنيا - على حد تعبير الدكتور عز الدين[٩٠] ولذلك فإن كل الأحكام التى لا تنصب على جمال الجميل مباشرة يمكن أن نردها إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى استطيقا بحتة ، وهذا ما ينطبق على كل الأحكام المعنية بالمسألة الأخلاقية ، والمسألة بطبيعة الحال منسحبة على المتذوق والفنان معاً ، فالفنان الذى ينظر إلى الأخلاق فى عمله بعين الاعتبار ، يحقق رغبة ، ولكن تحقيقه هذه الرغبة لا يعنى أنه أنتج شيئاً جميلاً بالضرورة ، إنه أنتج شيئا ينتمى إلى فلسفة جمالية عامة ، لا إلى فلسفة جمالية فنية بما للكلمة من معنى ، ذلك لأن الفن لا ينتج عن فعل إرادى مقصود « فالإرادة الخيرة التى تخلق رجلاً صالحاً لا تخلق فنانا » .. وإذا كان الفن لا ينتج عن فعل إرادى ، فإنه لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، فمن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفا جديرا بالثناء أو الذم الأخلاقى ، ولكن تصويره ، من حيث هو تصوير لا يخضع لواحد منهما »[٩١] .

وهكذا ، وفى إطار بياننا صلة الفن بالأخلاق - فى الشعر خاصة - وجدنا من يتطرف بنزعته الجمالية إزاء الموضوع الخالص .. ويرى فى وظيفة الموضوع

---

(٩٠)، (٩١) انظر الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٥/٩٦

الخالص وظيفة للفن ، وكأننا على النقيض من اتجاه « كانط » الذى آمن بالشكل المحض لا غير وتبعه فى ذلك من ساروا على دربه من أصحاب النزعة الجمالية المتطرفة ، وعلى رأسهم غير ما ذكرنا « شارل بودلير » ، رغم أنه – كما سبق أن قلنا – أكثر اعتدالاً من واحد مثل « مالارميه » و « تيوفيل جوتيه »[٩٢] ، و « أوسكار وايلد » – فقد كانوا جميعا على عكس « سدنى » إذ إن الصلة عندهم منبتة بين الفن والأخلاق ، لأن القيم الجمالية تعلو على الخير والشر معاً ، فللفن وجوده المستقل عندهم ، الذى لا شأن له بالدين ، والخلق والآداب العامة ، لأنه – أى الفن – نشاط حر مستقل يصرفنا عن الحياة الواقعية ، وينأى بنا عن مضمار الخير والشر ، ويعلو بنا على شتى المواصعات الاجتماعية[٩٣] .

ولما كان الفن مصدر انسجام ، وتلاؤم بين عناصر مختلفة ، مما يقيم توازناً بين مختلف نواحى العقل ، بين الوعى واللا وعى ، بين المادة والروح ، مما يجعله مصدر إيحاء ، ومنبع خلق وإلهام مؤثر فى النفس مما يزيد فى إجاذبيته ، لما كان الفن كذلك ، فقد ارتبط الفنان بالطبيعة – عند « كانط » – إذ إن الطبيعة مادة أصلية من مواده يصوغ منها ما هو جميل ، يقول « كانط » : « إن الجمال الطبيعى لهو شىء جميل ، وأما الجمال الفنى فإنه تصوير جميل لشىء »[٩٤] .

ولكن « شارل لالو » يضيف إلى هذه العبارة قوله : « بشرط أن نفهم أن هذا الشىء قد يكون جميلاً أو قبيحا فى الطبيعة دون أدنى اكتراث »[٩٥] .

(٩٢) لقد مهدت آراء الشاعر الفرنسى « تيوفيل جوتيه » [١٨١١ – ١٨٢٢] فى موضوعية الفن وعزله عن ظروف واقعه ومنشئه واعتباره بنية جمالية فى ذاتها ، مقتديا بآراء « كانط » ، مهدت الطريق أمام « بودلير » الذى ذهب بعيداً فى هذا الاتجاه ، وقد حرص « جوتيه » فى أشعاره على تنكير عواطفه ، والتعبير عنها فى قصائد يغلب فيها الطابع العام « والرمزى » على الطابع الشخصى .

[راجع النقد الأدبى الحديث ص ٣٠١]

(٩٣) انظر مشكلة الفن ص ٢١٣

(٩٤) انظر لهويسمان علم الجمال ص ١٢٩ . وانظر مشكلة الفن ص ٦٢ .

(٩٥) مشكلة الفن / ٦٢ .

والواقع أن الوجه الجميل ، أو المنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة دون أن يضيف إليه الفنان ، فإنه عندئذ لا يكون جميلاً فى فن التصوير ، ولو كان الفن مجرد محاكاة أمينة للطبيعة ، ليس فى استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة جمالاً فنيا يكون هو الأصل فى كل إنتاج استطيقى ، وإنما لابد أن نعترف بأن « الفن » هو الذى يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة ، وإذا كان بعض علماء الجمال ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسير لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه ، فذلك لأنهم لحظوا أن « قيم الجمال هى أولاً قيم صناعية ، وليست قيما طبيعية وتبعا لذلك ، فإن مدرسة الفنان ليست هى الطبيعة ، وإنما هى بالأحرى « الصنعة » أو « التكنيك »[96] .

معنى ذلك أن الطبيعة خالية من التعبير ، وهى لا تكون جميلة إلا إذا أدركناها ، وتذوقناها بروح الفنانين ، وجعلناها تمتزج بذواتنا الشاعرة حينئذ فقط نستطيع اكتشاف ما فيها من إبداع وجمال .

وبمعنى آخر : لا تكون الطبيعة جميلة ، إلا إذا خرجت عن طبيعتها ، لذلك يذهب المثال الفرنسى « رودان » إلى أن كل ما فى الطبيعة إنما يحمل طابعاً أو شخصية فى نظر الفنان الكبير ، لأن نظرته الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء فتنفذ إلى معانيها الكامنة ، وتستجلى ما خفى من مدلولاتها ، وكثيرا ما يكون طابع الشىء الدميم أظهر وأقوى من طابع الشىء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة قد تتجلى فى سهولة ويسر على أسارير وجه المريض ، أو قسمات سحنة خبيثة ، أو فى كل ما هو مشوه ذابل أو عليل ، بينما هى قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة فى القسمات المنظمة ، والأسارير السوية .. ولما كانت قوة الطابع هى الأصل فى جمال الفن ، فإننا نلاحظ فى كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود فى الطبيعة ، زاد جماله فى الفن ، لذلك فليس من قبيح فى الفن سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، أى كل ما تجرد من كل حقيقة خارجية كانت أو

---

(٩٦) من مقدمة كتاب (فى الاستطيقا) لشارل لالو - ترجمة د . زكريا ابراهيم : ومشكلة الفن/٦٢
وإلى الاتجاه نفسه ذهب هنرى دالاكروا ، الفيلسوف وعالم النفس الفرنسى

داخلية ، أما بالنسبة لأى فنان خليق بهذا الاسم ، فإن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ما يكمن وراءها من حقيقة باطنه[٩٧] .

وانطلاقاً من هذا التصور يرى الدكتور عز الدين اسماعيل أن الجمال فى الفن كامن فى إخضاع الطبيعة لحركة النفس ، وحاجاتها ، فالشاعر يشكل الطبيعة ، ويتلاعب بمفرداتها ، وبصورها الناجزة ، وفقا لتصوراته الخاصة ، وهذا هو الطريق الوحيد ، أو الطريق الأصدق فى التعبير عن نفسه ، ويستطرد قائلا :

« ليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان لكى يحقق التكامل بين نفسه والأشكال الأساسية للعالم الطبيعى ، والإيقاعات الحيوية للحياة ، لأن التكامل لا يكون بالخضوع الكلى للنظام الطبيعى ، ففى هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان ، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرف للإنسان فى ذلك الموقف الآخر الذى يستغل فيه الفنان الطبيعة فى التعبير عن نفسه ، وهو فى هذه الحالة ، ومع ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجى ، مازال يرتبط بالوجود الطبيعى برابطة التعاطف ، فهو يندمج مع الأشياء وفيها ، ويضفى عليها مشاعره وقد قيل فى هذا المعنى : إن الفنان يلون الأشياء بدمه »[٩٨] .

إنه الجمال الصادر عن التكامل بين الفنان وعالمه ، وبوساطة هذا التكامل يحاول الفنان أن يصنع من الذاتى واقعيا من خلال الصور المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديد مغايراً للواقع القبلى المرصود كما قلنا من قبل ، وهنا تلتقى فلسفة الصورة مع التفسير « الشعرى » للمكان ، فنحن نقول : إن الشاعر يستمد فى تشكيله الصورة من عينيات ماثلة فى المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل ، تماما ، كالنسق الزمانى (الموسيقى) الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للقصيدة ، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة

---

(٩٧) انظر مشكلة الفن .

(٩٨) الدكتور عز الدين اسماعيل/ الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ١٢٦/١٢٧ .

الزمان – نفسية ، وليست واقعية ، كان تشكيل الصورة بالمعنى الذى أوضحناه ، أى من حيث هى نسق للفكرة ، وليس للطبيعة .. فلا غرابة حينما نجد الشاعر فى بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى الماثل أمامنا ، ولا يبقى منها إلا على صفاتها التى تتلون بلون نفسه ودمه كما قلنا[٩٩] .

لذلك فالطبيعة لا تجمل إلا بما يخلعه عليها الفنان من جمال وفن ، والجميل فى الفن ليس بالضرورة أن يكون جميلاً فى الحياة العادية ، وقد أشار أرسطو إلى هذا فيما عرضناه من قبل ، لذلك فالفنان الذى ينتخب الجميل فى الطبيعة ، فنان غير أصيل ، فالجمال الطبيعى المألوف ليس محكا لعبقرية الفنان المبدع ، وليس دليلاً على ذوق فنى صحيح ، أو تفرد وإبداع ، إن الفن فى حقيقته ابتعاد عن الواقع ، والطبيعة ، يقل ، أو يزيد وفقا لمزاج الفنان ، وميول العصر إلا أن التطرف غير محمود ، ولا يستطيع إدراك درجات التطرف إلا من بلغوا ذروة النضج الفنى ، والذوق الرفيع ، لذلك كانت المستحيلات فى الشعر أغلاطاً إلا إذا رفعت قيمة الفن الشعرى – وهذا ما فهمناه من قول أرسطو الذى سبق أن أوردناه : « ينبغى أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول »[١٠٠] .

وقياساً على هذا المفهوم الأرسطى ، قال « أيفور ريتشاردز » فى عصرنا الحديث : « إن الشىء محتمل الوقوع ، وإن كان غير ممكن أفضل من الشىء الممكن الذى وقوعه غير محتمل »[١٠١] .

وفى إطار امتزاج الذات بالموضوع ، والفنان بالطبيعة ، يفهم « كانط » « الرمز الأدبى » فهما رائدا ، ومؤدى هذا الفهم – من خلال إرشاداته فى كتابه « نقد العقل » أن الرمز ينتزعه الفنان من الواقع ليصبح طبيعة مستقلة فى

---

(٩٩) الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٢٨/١٢٩

(١٠٠) أرسطو الشعر ص ١٤٠

(١٠١) مبادىء النقد الأدبى لريتشاردز . ص ٣٣٩ - وردت العبارة فى موضع آخر

ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادى إلا بالنتائج[١٠٢] .

معنى ذلك أن « كانط » لا يشترط التشابه الحسّى بين « الرمز » والمرموز إليه ، بل العبرة بالصلة النفسية ، والواقع الوجدانى المتشابه الذى يضمهما ، ويستطيع حسّ المتلقى إدراك ذلك بطبيعة الحال ، وفى هذا إيمان برسالة الأديب إذ إنه هو وحده القادر على معرفته أوجه الشبه بين الأشياء مما لا يتوفر لنا فى عالم الحس ، ومما تختص به رؤية الأديب وعبقريته ، وبما له من واقع وجدانى ، ثم إن الشعراء ليسوا فى ذلك سواء ، فلكل موقفه ، وكشفه الخاص ، هذا فضلا عن أن إدراك أوجوه الشبه بين الأشياء المتباعدة ليس بينها رابط مادى واضح ، دليل على وجود الروح الفلسفى عند الشاعر ، بالإضافة إلى قدرة ، وحذق فى الصناعة الشعرية ، وعمق فى الحساسية النفسية مما يهيئ لنا نوعاً من العلم والمعرفة بوساطته وأثناء تعامله مع الأشياء .

وقصارى القول أن للمذهب الرمزى دعامة فلسفية فى فلسفة « كانط » التى تفسح مجالاً لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجى عن طريق صوره المنعكسة فينا ، بمعنى أن الشعر الرمزى ذاتى ، « ولكنه ليس ذاتيا فى المعنى الرومانتيكى ، بل فى المعنى الفلسفى ، أى البحث عن الأطواء النفسية المستترة التى لا تقوى على أدائها اللغة فى دلالاتها الوضعية »[١٠٣] ، لذلك لا غرو فى أن نقول : لقد ظهرت قمة تأثير مذهب الفن للفن بوصفه اتجاها جماليا مثاليا فى المذهب الرمزى .

والرمزيون فى هذا كالبرناسيين (أصحاب الفن للفن) ، « لا يحفلون بسواد الشعب ، بل يتوجهون إلى الصفوة ، لا يستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين مثلا ، بل يؤمنون بالصنعة ، والإحكام ، وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفنى قصدا إلى السيطرة إليها عن وعى »[١٠٤] .

---

(١٠٢) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩

(١٠٣) الدكتور غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٩٨/٣٩٩ .

(١٠٤) السابق ص ٣٩٨/٣٩٩ .

والرمزيون فى سبيل مذهبهم قد عنوا بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقا التى هى أقوى وسائل الإيحاء – ذلك الذى يعنى الرمز أساساً – ثم إن الموسيقا أقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية فى سيولة مولدة للإيحاء النفسى ، ولقد تأثر الرمزيون فى ذلك بالموسيقى الألمانى (فاجنر) ، [R. Wanger – ١٨١٣ – ١٨٨٣ –] على أساس أن موسيقاه تتميز بتآلفها ، وتقابلها ، وتحولاتها بما يوحى بأكثر المعانى صفاءً وتجريدا ، وتستمد من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير رمزى[١٠٥] .

إنه اتجاه لاستغلال الموسيقا شعريا ، أو محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقا قد « سلبته منه » كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصياغة الرخامية ، والنحت الكلامى الأملس الذى كان هم البرناسيين الأول[١٠٦] .

لذا أخذ « الرمزيون » فى محاكاة موسيقا « فاجنر » بالتركيب الشعرى ذى الطاقة التعبيرية والإيحائية ، أملاً فى التغلب على ما أسماه « فاليرى » – « فقر المصادر اللغوية »[١٠٧] .

إن ذلك فى حقيقة الأمر إيمان من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالى فى جوهره رغم تعدد الفنون ، وفى الموسيقا نشوة جمالية متفردة توحى بها ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات .

ومن وسائل الرمزيين فى سبيل مذهبهم الإفادة من عملية « تراسل الحواس » ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات لا تستطيع اللغة الوضعية توليدها ، ومن رواد هذه الصنعة (آرثر رامبو) Arthur Rimbaud [١٨٥٤ – ١٨٩١] ،

---

(١٠٥) عن د . محمد فتوح : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٥٧ .
وراجع الأدب المقارن : (ط ٣) ص ٣٩٩ .

(١٠٦) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٥

(١٠٧) السابق ص ٦٦ .

و « بودلير » ، ولبودلير قصيدة عنوانها تراسل[108].

ولعل إفادة الرمزيين فى مذهبهم من عملية « تراسل الحواس » انطلقت من مبدأ أن النفس البشرية وحدة متكاملة ، وأن وسائل الإدراك ، وإن تعددت تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى ، ومن هنا يصبح من الممكن التعبير عن أثر معين يدخل فى مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمده من مجال حسى آخر[109] .

كما أن الرمزيين يلجأون إلى الألفاظ المشعّة الموحية ، وهم أول من دعوا إلى تحرير الشعر من الوزن التقليدى لتساير الموسيقا فيه دفعات الشعور ، ولعل تطابق الشعور مع الموسيقا المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة[110] .

وانطلاقا من هذه التصورات جميعا يصبح الرمز نظاماً ، وصيغة فنية تظهر من خلالها شخصية الإنسان ، وأصالته ، ونشاطه الفنى ، ومن هنا ينبثق عالم الجمال الذى هو دعامة لكل نشاط إنسانى ، كما أنه دعامة للعقل الإنسانى خاصة ، إذ إن العقل يعتمد فى تنظيمه للعالم وما فيه من ظاهرات حسية على الشعور بالجمال ، والإحساس به ، وهذه مسألة جوهرية لها أصل فى فلسفة « كانط » بعامة .

إن نظرة « كانط » تجاه « الرمز » نظرة مثالية إذن تعتمد أساساً على فاعلية الذات ، وترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر ، وترى فى الطبيعة مرآة للشاعر ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية ، هذا فضلا عما أثر به « كانط » فى فلسفة الفن الرمزى بتفرقته بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها يتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل

---

(١٠٨) الأدب المقارن : (ط ٣) ٣٩٩/ ٤٠٠/ ٤٠٢/ ٤٠٣ – وانظر تحليل المؤلف قصيدة « ولتردى لاميا » الشاعر الانجليزى ذى النزعة الرمزية .

(١٠٩) د . محمد مندور : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية – المجلة عدد أغسطس ٥٨ ص ٩٩ نقلاً عن الدكتور محمد فتوح فى الرمز والرمزية .

(١١٠) الأدب المقارن : (ط ٣) ص ٤٠٢/٤٠٣ .

فى شىء سوى شكله بما فيه من علاقات لغوية ، وصنعة وفن وإيحاء ، « والحكم الجمالى مرده أخيرا عند كانط إلى الذوق ، وهو حكم ذاتى ابتداءً ، ولكنه موضوعى من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق »[111] .

رغم أننا كما قلنا لا يمكننا أن نتصور شكلا وعلاقات دون مضمون ، إلا أن المضمون يذوب مع الشكل ، وعناصر اللغة ، بحيث يغدو العمل الأدبى صورة فنية متكاملة لا ثنائية فيها بين أى عنصرين من العناصر التى كونته أساساً ، وعلى ذلك لا يمكننا أن نصف بالجمال جانبا دون الآخر ، فكل جانب يستمد جماله من الجوانب الأخرى مجتمعة وموحدة .

والاتجاه الرمزى نفسه بمفهومه الكانطى نجده لدى الفيلسوف الألمانى (جوته – Goethe) – سنة ١٨٩٧ – ، وقد وصف انطباعاته تجاه بعض الأشياء بأنها « رمزية » – Symbolic – ، وأن هذه الأشياء فيما يرى « جوته » هى : « حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى وتستقطبها .. وتؤثر فينا تأثيرا مألوفا ، أو غريبا ، وتجمع بين الذاتى والخارجى ، وتوحدهما ، وحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق « الرمز » الذى يمثل علاقة الإنسان بالشىء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان ، وقوانين الطبيعة »[112] .

وبذلك لا تعد الصورة الرامزة تحليلاً للواقع ، بل تُصبح تكثيفا له ، وهى تبدأ من الواقع ، ولكنها لا ترسمه بكل تخومه ومعالمه ، بل ترده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة ، وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية ، والرمز بهذا سمة للأسلوب ، وليس سمة للكلمات ، أو

---

(١١١) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٣٧/٣٨ وانظر للدكتور غنيمى هلال الأدب المقارن ط ٣ (ص ٣٩٧ وما بعدها) .

(١١٢) عن الدكتور محمد فتوح : الرمز والرمزية ص ٣٧ ، وانظر الإحالة فيه إلى مصدر كلام « جوته » تاريخ النقد الحديث لرينيه ويلك ص ٢١٢ .

الصور الجزئية[113] - معنى ذلك أنه وحدة انفعالية ملونة تتراءى وراءه العديد من العناصر الجمالية .

وبهذا يصبح مفهوم الجمال عند الرمزيين مكتسبا قيمة مثالية غيبية غير مقيدة بحدود الواقع ، ومنطق الطبيعة ، تلك القيمة التى عنى بها « بودلير » ، مستفيداً من آراء « كانط » والشاعر الأمريكى (إدجار آلان بو - ١٨٠٩ - ١٨٤٩)[114] - فى شعره ذى النزعة الرمزية .

وهذا كله ما يفسر لنا ما يعنيه بعض الباحثين بقولهم : « يختلف الرمز عن الإشارة فى كونه وسيطا بين اللا محدود والمحدود ، ومن ثم فإنه يحمل على كليهما »[115] ، بمعنى أنه يجمع بين الحقيقى وغير الحقيقى ، أى إنه ذو طبيعة ثنائية ، فحين يقول « بودلير » مثلا :

« كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شابة كما يعيش
القط الملتذ عند قدمى ملكة » .

قد يفهم هذا على أنه تعبير عن رغبة التفانى فى المتعة الحسية ، وهذا هو الوجه الأول الذى يمكن قبوله ، ولكن الوجه الآخر له يتمثل فيما توحيه رغبته هذه من توق للهروب إلى تلك العوالم البدائية ، حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمى الحبيبة فى حياة كلها تراخ ولذة ، وفى هذا معنى يشف عنه الرمز ، ولا يقرره[116] .

أما تعقد الرمز فإنه يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة ، وهى صور استعارية على نحو جوهرى ، وأدوات لبلوغ الحقيقة[117] ، مما

(١١٣) الدكتور درويش الجندى : الرمز والرمزية ص ٤٢١ .
(١١٤) النقد الأدبى الحديث .
(١١٥) الدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى عند الصوفية ص ٤٢١ .
(١١٦) انظر « سارتر » : بودلير ص ٦١ - (عن الدكتور فتوح ص ٤٢ من كتابه) .
(١١٧) الرمز الشعرى عند الصوفية : ص ٤٢١ .

يساعد على استشفاف ما هو أبدى وخالد فيما هو دنيوى وموقوت[١١٨] .

إن مشكلة الأسلوب ، ولغة الانفعال ، إنما تكمن فى « الرمز » فيما ذهب إليه « مرى » [جون مدلتون] ، إذ قال :

«إن المشكلة الرئيسية التى تطرح نفسها على الكاتب هى كيف يرغم الناس الآخرين على أن يشعروا بما فى شعوره وانفعاله من خصوصية وتفرد وتميز ولكى أوصل انفعالى للآخرين ، فإن هذا يعنى فى الحقيقة أن أفرض عليهم انفعالاً ما ، ولكى أفعل ذلك فإنه يتحتم على أن أبحث عن « رمز » يستطيع أن يثير إلى القارئ رد فعل أو تأثيراً انفعاليا يكون مماثلاً بقدر الإمكان للانفعال الذى أشعر به .. إن كلمة « رمز » التى أقصدها تشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ إليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف » .

ولا يجد « مرى » وفقا لهذا التصور أبلغ من رمزية الاستعارة فى التعبير عن « الانفعال » إذ إنها تربط الطبيعة بالفكر والانفعال مما يولد إيحاءً له طبيعة مغايرة ، يقول « مرى » :

«حاول أن تكون دقيقا فى وصف انفعالك ، وحينئذ سوف تجد نفسك مضطرا أن تستخدم الاستعارة ، فلن تستطيع إنشاء علاقات بين كل العالم سواء الأشياء الحية أو الميتة الجامدة إلا بها »[١١٩] .

هذا ، ولقد نجح المذهب الرمزى فى الشعر فيما يذكره لنا الدكتور غنيمى هلال ، وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية ولم يسيئوا استخدامها بالذهاب إلى حد الإلغاز[١٢٠] ، ذلك أن جمال الرمز قائم على عمقه ، وعلى درجة الإيحاء فيه ، ولكن الوضوح شرط أساسى فيه أيضا ، « ولو سلمنا جدلاً أن لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضا بأن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح عنصر ملازم لجمال الفن وركن من أركانه على أن

(١١٨) وليم يورك تاندال : الرمز الأدبى ص ٣٨ عن الرمز والرمزية للدكتور فتوح ٣٨ .

(119) J.M. Murry : The proplem of style 69- 70- 75- 76

(١٢٠) راجع الأدب المقارن (ط ٣) ص ٤٠٢ .

الوضوح المطلوب وضوح نسبى يضاد الغموض ، غموض التعبير ، وانطفاء إيحائه ، وهذا يتأتى بصنعة شعرية بعيدة عن التكلف ، والانفعال ، كما يقول الشاعر «أييتس »(١٢١) .

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحى البديهة فإن كل
صناعتنا فى اللفق والفتق هباء .

وإن من أبرع من نجحوا فى المسرحيات الرمزية « ماترلنك » البلجيكى ، وفى القصة « كافكا » التشيكى الذى كان يكتب بالألمانية(١٢٢) .

إن إيمان « كانط » بما للرمز من أثر جمالى ، إيمان منه بدور الخيال فى النفاذ داخل نثريات الواقع ، والاتحاد بها ، ليضع كلا منها فى موضعه وليكسبها قيمة خاصة ، وفى الرمز يقوم الخيال بدور التجسيد والكشف ، «وما الكون إلا رمز كبير يومئ إلى الله ، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزا للقوة الإلهية .. أليس كل ما يفعله كشفا عن تلك القوة الإلهية الكامنة فيه ؟ !! »(١٢٣) .

إن قيمة الرمز تتحدد فى قدرته على الإيحاء ، والإشعاع بما يستطيع به الشاعر التعبير عما فى نفسه من صراع داخلى سواء أكان التعبير عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنسانى عام تمثله ، ومن هنا يصبح المجاز أو « الرمز » وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس فى إخلاص يشبه إخلاص الصوفى ، لذا كان على الشاعر أن يركز قواه وانتباهه فى تجربته ليخلق صوراً معبرة عنها(١٢٤) .

---

(١٢١) الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ، ١٠٣ – وقد نقل المرجع أبيات «ييتس » عن كتاب : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١ .

(١٢٢) الأدب المقارن (ط ٣) ص ٤٠٢ – وراجع موضوع المسرح الرمزى فى المدخل إلى النقد الأدبى الحديث (ط ٢) .

(١٢٣) عن الدكتور فتوح : الرمز والرمزية ص ١١٢ ، ومرجعه :
W.Y. Tendal : The litrary symbol : 47 - 54

(124) Spender (Stephen): The making of a poem. p. 40

لذلك فلكل شاعر رموزه التى تعبر عن خواطره من خلال صياغة لغوية متحررة من قيود العادة ، ورتابتها ، وعلاقاتها الدلالية والتركيبية المألوفة ، فيقدم ويؤخر على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرا عفويا بينما هى تخضع لنظام واع دقيق ، ويسقط بعض الروابط الأسلوبية فيهمل حرف التشبيه مثلاً ، ويستغل العنصر الموسيقى والصوتى بما يساعد على الإيحاء ، والاعتماد على عملية تراسل الحواس بما يتفق مع إيقاع الحياة النفسية للشاعر ، وعلى القارئ ليكشف ما وراء ذلك أن يبذل نظير ما بذله الشاعر(١٢٥) .

وانطلاقا من هذا التصور فهم « كولردج » الرمز الأدبى على أنه « ذلك الجزء الواقعى الموائم للكل الذى يرمز إليه » ، وفهمه « ريتشاردز » على أنه « الاستعمال الانفعالى للغة ، فقد تستخدم الألفاظ لمجرد الإشارة إلى قضايا وموضوعات باردة تقريرية ، وإما لأجل المواقف ، والانفعالات التى تعقب هذه الألفاظ »(١٢٦) .

والاستخدام الثانى هو الاستخدام الرمزى فى مجال الأدب والجمال ، وهذا ما يفسر لنا أن الأدب ليس هو الإنسان فى صورته الواقعية دائما ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه فى حاضره ، أو تنفيسا عما يئس منه ، مما يصور المعانى النفسية الخبيئة فى حنايا النفس .

وقصارى القول أن « كانط » قد درس العمل الفنى فى ذاته كاشفا عن خصائصه مؤثرا فى فلاسفة القرن التاسع عشر ، وشعرائه ، وكتابه ، مما سيتضح أكثر فى الصفحات التالية ، وقد بنى نظرته على أساسين :

الأول أن للعمل الفنى بنية ذاتية ، **والثانى** أن جمال هذا العمل كامن فى هذه البنية ذاتها ، دون نظر إلى غاية العمل أو مضمونه « وهو بذلك يرفض نظرية « أفلاطون » المثالية فى الجمال الخالد ، وانعكاسه فى الطبيعة ،

---

(١٢٥) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب ص ٨٧/٨٨

(١٢٦) انظر النقد الأدبى لريتشاردز .

وتخالف الفنانين من حيث القدرة الفنية فى تصوير هذا الانعكاس فى أعمالهم الفنية ، كما يجعل « كانط » للذوق دوراً بارزاً ، بل أصلاً فى « الحكم الجمالى » ، مفترضا عموم الشعور به ، إذ إن الجمال غاية فى ذاته ، يقوم على هذا الأساس دون حاجة إلى أفكار مجردة[١٢٧] .

وجدير بالذكر أن آراء « كانط » ، فضلاً عن آراء من شاركوه اتجاهه وفلسفته الجمالية ، قد مهدت لظهور مذهبين يصوران اتجاها واحداً ، وإن اختلفا فى اسميهما : « المذهب الفنى » و « المذهب البرناسى » — ذلك أنهما يقومان على معارضة « الرومانسية » من حيث إسرافها فى تصوير الأحاسيس الفردية ، والتغنى بعواطف الذات ، بينما يقوم هذان المذهبان على النظر إلى الشعر بوصفه غاية فى ذاته ، لا وسيلة للتعبير عن الذات ، وعلى أنه فن موضوعى — ولقد كان « لو كنت دى ليل » [١٨١٨ — ١٨٧٨] زعيم المذهب البرناسى يؤمن إيمانا شديداً بالمفهوم الجديد لمذهب الفن للفن ، ومعارضا به « الرومانسية » ، ولذلك نراه يحرص على إخفاء شكوكه وضروب قلقه ، والتعبير عنها فى موضوعية صارمة عن طريق إخفائها وراء شكوك وقلق الإنسانية ، وعلى الرغم من عدم تجرده من عواطفه الذاتية ، إلا أنه لم يسمح لها أن تظهر على الناس إلا من خلال وجدان الجماعة فى شعره[١٢٨] .

ثم إن المذهبين « الفنى » ، و «البرناسى» لم يكونا وحدهما الاتجاهين الثائرين على المذهب « الرومانسى » ، وإنما كانت هناك مذاهب أخرى مثل الواقعية والطبيعية ، والوجودية ، والسريالية ، وهى وإن اختلفت فى غاياتها ، إلا أنها اتفقت على شىء واحد — هو رفض هذا الاتجاه الرومانسى ، والعودة بالأدب عامة إلى أن يكون تعبيراً عن الواقع حينا ، أو تصويراً لحاجات الفرد ، وتأصيلاً لغايات نفعية ، اجتماعية ، وسياسية ، وخلقية حينا آخر ، وقد مهد

(١٢٧) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلى (قضاياه الفنية والموضوعية) ص ٣٢٥

(١٢٨) انظر للدكتور ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلى — قضاياه الفنية والموضوعية ص ٣٢٩ ، ٣٣٠ . وانظر الأدب المقارن للدكتور غنيمى ٣٩٨ .

هذا الارتداد لمفهوم جديد « للفن من أجل الفن » ، كان رد فعل لإسراف هذه المذاهب الحديثة فى الربط بين العمل الفنى وبين صاحبه وظروف بيئته ، أو إلصاق وظائف نفعية به[129] .

وقصارى القول : كانت النظرية الجمالية والاستطيقية ثورة على قواعد الكلاسيكية تمهيدا « للثورة الرومانسية » كما كانت ثورة على الرومانسية ذاتها ، إذ أسرفت فى العناية بالتعبير عن ذاتية الفرد ، وأهملت الصياغة الفنية واللغوية فى الفن عامة ، والشعر خاصة ، كما كانت ثورة على المذاهب المختلفة التى قامت على أنقاض الرومانسية كما قلت ، والتى ارتدت بالفن إلى غاياته القديمة الخلقية ، والاجتماعية والذاتية ، وأهملت اللغة ، والصور المجازية ، والفنية ، وما إلى ذلك من خصائص تتركز فى الشكل ، ويؤمن بها الاتجاه الجمالى ، أو المذهب الفنى .

---

(١٢٩) السابق ص ٣٢٩/٣٣٠ وانظر الأدب المقارن للدكتور غنيمى هلال ص ٣٩٨ .

ثانيا : الجمال المادى فى إطار الفلسفة المثالية عند « هيجل »

ومن أهم فلاسفة الجمال الذين أعقبوا « كانط » الفيلسوف « هيجل » [١٧٧٠ - ١٨٣١] ، و « هربارت » وربما كان أهم صفة لفلسفتهم فى الجمال تمييزهم بين ما يسمونه « علم الجمال المادى » ، و « علم الجمال الصورى » ، يمثل الأول « هيجل » ، ويمثل الثانى « هربرت » .

ويعرف « هيجل » علم الجمال بأنه « فلسفة الفن » ، والجمال الطبيعى فى فلسفة هيجل ليس إلا خطوة أولى نحو الجمال الحقيقى الذى هو الجمال الفنى ، وهو يعده تعبيراً عن فكرة من الأفكار فى « صورة » مادة[١] .

وكأن الفنان عند هيجل هو نفسه عند « أرسطو » ، إذ لا تدخل المادة فى مجال الفن إلا « بصورة » تحددها ، أى بدخول الأزلى غير المحدود فى صورة المحدود بالزمان والمكان ، على حد قول أرسطو نفسه[٢] .

ومعنى ذلك أن الجمال عند « هيجل » ميدانه « التجلى المحسوس للفكرة » ، وهذه الفكرة ، أو هذا المضمون « المثالى » يتراءى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبى ، ومن هنا تعد الاستطيقا من وجهة نظر « هيجل » دراسة خاصة بالفن ، وليست بالجمال الطبيعى ، لذلك نراه يعرفها « أى الاستطيقا » بأنها (علم الصورة)[٣] .

ثم يرى « هيجل » أن الجمال « لا يظهر فى الطبيعة إلا على أنه انعكاس للجمال الذهنى »[٤] ، أى إن الجمال مظهر الفكر أو الحقيقة ، والأثر الفنى جزء من العالم اللا واعى ، لكنه عمل الإنسان الواعى ، فهو تلاقى الوعى

---

(١) المدخل إلى الفلسفة لأزفلد كولبة ص ١١٥ .

(٢) ألبير ريفو : انظر الفلسفة اليونانية ص ١٥٩ .

(٣) علم الجمال لهويسمان : ص ١٣٠ - ويحدد [سوريو] علاقة الاستطيقا بالفن قائلاً : إنها بالنسبة للفن بمثابة العلم النظرى بالنسبة للعلم التطبيقى المناظر له .

(٤) علم الجمال لهويسمان ص ١٣٠

باللا وعى ، وصورة اتحاد الطبيعة والذات ، التى تعى نفسها بكل محيط دائرة التجربة الاستطيقية .

ثم يقرر « هيجل » ردًا على اتجاه « كانط » أنه لو كان الشيء فى ذاته حقيقة منيعة لا سبيل أمام الفكر لبلوغها أبدا ، لما كان لهذا « الشيء » أدنى وجود بالنسبة إلينا ، ولكن الواقع أن « الشيء فى ذاته » يقبل أن يكون « شيئا بالقياس إلينا » ، والمشكلة كلها إنما تنحصر فى ضرورة العمل على إثراء المعرفة الموجودة لدينا عنه ، وربما كان الخطأ الأكبر الذى وقع فيه كانط – فيما يرى هيجل – أنه قد أحل التجريد الأجوف للشيء فى ذاته محل المسار الحى لمعرفتنا البشرية فى سعيها المستمر نحو تعمق الأشياء[٥] .

لذلك رأينا « هيجل » يولى المضمون فى الفن عنايته بعد إهمال « كانط » له ، إنه لدى هيجل ليس سوى الفكرة ، أما صورة الفن فتتلخص فى تصويرها المحسوس والخيالى[٦] . وأيا ما كان الأمر فإنه يرى أن الكمال الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة ، وقد تمثل ذلك فى فن اليونان . يقول هيجل :

« الفن يكشف الحقيقة للوعى فى أشكال محسوسة ، وهو حاجة من حاجات الإنسان أى إنه انسجام بين المحسوسات ، والمعنويات ، وفى الفن يعى الروح نفسه متخذاً من المشاعر والأحاسيس لباساً »[٧] .

وهذا هو جوهر الخلاف بينه وبين « كانط » ، إذ إن « هيجل » لم ينظر إلى الجمال من ناحية شكلية ، بل نظر إليه من ناحية موضوعية ، أى من ناحية اتحاد الشكل بالمعنى ، وتأثير كل منهما فى الآخر ، وتأثره به وهذا معناه أن هيجل يتجاوز حدود المثالية الذاتية حين يربط « المطلق » « بالنسبى » ، ويربط فئات الجمال المختلفة بشواهدها المحددة فى التاريخ »[٨] – أى إن هيجل

---

(٥) الدكتور زكريا ابراهيم : كانط ص ٣٢٢ – وانظر هيجل – أو المثالية المطلقة ص ١٠٧/١٠٨ .

(٦) علم الجمال لهويسمان ص ٤٥ وانظر للدكتور غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٥ ص ٣٨٦ .

(٧) و(٨) جون فريفيل : الأدب والفن فى ضوء الواقعية : ترجمة محمد مفيد الشوباشى ص ١٢

مع اعترافه بذاتية الفنان لا ينكر المضمون التاريخي والموضوعي للفن ، وعلى ذلك يصبح الفن من وجهة نظره انتصار الإنسان على المادة ، فالفنان عنده يبذل جهده لتجسيد الفكرة ، وعلى قدر سلامة ذلك التجسيد يكتسب العمل الفني جماله – وبمعنى آخر ، إن الفنان من وجهة نظره « يبذل جهده لإظهار الصلة بين المظهر والجوهر »[9] وبقدر تفاوت مرونة ومطاوعة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

وإن أعلى مراتب الحياة الروحية هي فيما يسميه « هيجل » بالروح المطلقة « وحين تصل الروح إلى هذا المستوى ، فإنها تستحيل إلى شعور واع بمثالية الموضوع الواقعي ، وبمباطنة « الفكرة » ، أو العقل المطلق لكل الأشياء ، وهنا فقط يتحد الوعي بفعل الوعي الذاتي الذي ينعكس فيه المطلق على نفسه ليسرى دائما في الكثرة اللا نهائية في الحياة[10] .

ولعلى ألمح من خلال آراء هيجل السابقة ، أن مهمة الفن في المجتمع لا تكاد تختلف عنده عن مهمة الدين والفلسفة من حيث إن كلا منها تعبير عن الروح أو المطلق .

ولكي يتداخل وجها الفن عند « هيجل » أي المضمون والصورة ، فلابد للمضمون أن يكون صالحا ، أو لائقا لكي يتحول إلى موضوع فني ، ذلك لأن « هيجل » يهدف دائما إلى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعي[11] .

ربما يعني هيجل بهذا أن موضوعات بعينها يمكن أن تصلح موضوعاً للفن ، وأخرى لا تصلح ، وهذا الرأي غير دقيق بطبيعة الحال ، إذا ما قارناه باتجاه « أرسطو » وبالاتجاه السائد والمتعارف عليه في النقد الحديث ، إذ إن كل الموضوعات صالحة لكي تتحول إلى موضوعات فنية ، طالما أن ذاتية الفنان

---

(٩) السابق ص ١٣ .
(١٠)(١١) هويسمان : علم الجمال ص ٤٥ .

وموهبته مستعدتان لاستيعاب هذا الموضوع ، وإدخاله فى دائرة التصور الوجدانى ، والإحساس ، والانفعال الخاص به ، وقد سبق أن أكدنا هذه الحقيقة مراراً .

كل ما نستطيع قوله : إن هذا الإدراك نابع من طبيعة موقف « هيجل » الفلسفى تجاه الفكر والواقع ، إذ رأيناه يوليهما اهتمامه على عكس ما وجدنا عند كانط — ولقد انسحب موقفه هذا على الفن الموسيقى ، رغم أن الموسيقا ليس من شأنها أن تعبر عن أفكار أو انفعالات محددة ومعينة ، فهى فن الصورة الخالصة — أو كما يقول العالم الموسيقى المعاصر Stavinsky : « إننا لا نسمع فى الموسيقا شيئا سوى الموسيقى »[١٢] .

إلا أننا سوف نرى كيف ارتفع واحد مثل « شوبنهور » بفن الموسيقا ، إذ إنها لا تعبر فى نظره عن فرح معين ، أو حزن محدد ، بل إنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه ، أو ماهية الحزن ذاتها ، وفى طبيعتها العامة المجردة ، دون إمكانية تحديد مضمون معين ، بل إن مضمونها عام وكلى .

نعود فنقول : لقد انسحب موقف هيجل هذا على فن الموسيقا إذ رأى « أن الدوافع المحيطة بالفرح أو بالحزن تلون الموسيقا ، وتكسبها طبيعة معينة »، وعلى ذلك فإن الحزن الذى يعبر عنه المارش الجنائزى فى السيمفونية الثالثة لبتهوفن مثلا ليس الحزن المجرد الخالى من أى معنى ، بل الحزن المحمّل بانفعال الثورة ، وعلى هذا يؤكد هيجل وجود المضمون الفكرى للموسيقا ، ويترتب على ذلك بطبيعة الحال ، أن تطور الموسيقا لا يحدّه تطور الصورة ، أو مجرد استحداث آلات جديدة ، أو وسائل إذاعة متطورة ، وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذى يتذوقها ، وبطبيعة انفعالاته[١٣] — وعلى هذا الأساس يسلم « هيجل » بالصلة بين الفن والمجتمع بحيث لا يمكن أن يتطور الفن إلا بتطور المجتمع .

(١٢) د . أميرة مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٦٠ .

(١٣) انظر للدكتوره أميرة مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٦١ ولايرنست فشر : ضرورة الفن — ترجمة أسعد سليم .

وقصارى القول أن المضمون فى الفن مضمونان ، كما قلنا من قبل ، المضمون الأوّلى المتمثل فى الفكرة الحيوية أو فى المادة ، أو المعنى الغفل ، « معنى الخبر بالنسبة للأدب مثلاً » ، ولا شأن للجمال بهذا ، أما الجمال فخاص بالأثر الذى يحدثه الخيال والصورة فى تشكيل مادة العمل بما يجسد المضمون وما ينطوى عليه من تعبير انفعالى ودلالة ثانوية أو بما يمكن الوقوف عليه من خلال إحساسنا بالصورة ، وبما فيها من معانٍ ثانوية ، وإيحاءات ، وانطباعات وجدانية ، وهذا كله يمثل مساحة الفن ، مما استطاعت موهبة الأديب أن تلفتنا إليه ، وتحدده ، ومن هنا يصبح الفن إضافة لواقعنا الإنسانى والطبيعى ، وليس صورة تكرر الواقع المرصود ، وتنقل صوره الخارجية وأفكاره ومضامينه المجردة نقلاً جافا ، إذ إن الفنان يفكر فى الأشياء تفكيراً حسيا انفعاليا ، ويشكل الزمان والمكان تشكيلاً نفسيا شعوريا خاصا به ، وحينئذ تذوب المادة أو الفكرة فى نسيج الفن وبنائه لتصبح مجرد لبنة من لبنات هذا البناء ، لا غنى عنها ، ولكنها فى الوقت ذاته لا تمثل كل مساحة الفن وأركانه ، أليس فى استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن فنقول : إنه أسلوب خاص فى نقل تجربتنا الفردية ، والاجتماعية للآخرين بما فى ذلك إدراكاتنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، وإرادتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم التراث الحضارى بصفة عامة ؟! بلى .

إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملاً فلسفيا ، حتى لو أمكن أن ينظر إليه على هذا النحو من أجل أغراض معينة ، إن الفن خيال ، والعالم فيه يتغير من خلال اللغة ، واللون ، والصوت .[١٤] .

إن هذا الفهم البسيط لهذه الحقيقة الجمالية – فيما ذهب إليه « رينيه ويلك » R. Wellek – قد أوّل على أنه رفض لارتباط الفن بالحياة ، وبطابعه الإنسانى ، وإدراك الفرق بين الفن والحياة لا يعنى ، ولا يمكن أن يعنى أن

(١٤) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : ترجمة د . محمود الربيعى ، ضمن مقالاته « حاضر النقد الأدبى : ص ٥١ .

العمل الفنى مجرد لعب فارغ فى قوالب منبتة عن الحقيقة .. والواقعية ليست المنهج الوحيد فى الفن ، إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم ، وهى تقلل من دور الخيال « وصناعة » الشخصية[١٥] .

إننا إذا سيطرنا على الحقيقة الجمالية المحورية ، فإننا سنطرد حينئذ إلى هامش الاهتمام مشكلات معينة شغلت كثيرا من طلاب الأدب مثل السيرة الذاتية ، وسيكلوجية المؤلف ، والحالات الاجتماعية ، وما أشبه ذلك ، غير أنه من الخطأ أن نسمى ذلك « عداوة المعرفة » كما فعل « جورج واطسون » .

إن نظرية الأدب ليست علماً بمفهوم العلم الطبيعى : فهناك فرق بين النقد الذى يهتم « بالتفسير الفردى » ، و « النموذج العلمى الحديث » الذى يحدد المقادير ، والقوانين المجردة ، – إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة ، ومادمنا نهتم بالناحية الصوتية ، كالإيقاع ، والبحر وغيرهما ، وبوحدات المعنى (كالمعجم ، والتركيب ، والأسلوب) ، لكن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الخصائص الأسلوبية كما يفعل مثلا « داماسو آلونسو » ، ولابد أن يتجاوز النقد اللغة إلى « عالم الشاعر » ، إلى أحياء « دوستويفسكى » المتربة المقفرة ، الفقيرة ، ومدنه الإقليمية الكئيبة التى يسكنها قلوب مهمومة ، وإلى عالم « مالارميه » Malarmé [١٨٤٢ – ١٨٩٨] ، أو « رلكة » ، وهذه العوالم ينبغى ألا تختلط بالعالم الحقيقى »[١٦] . لأن العالم فى الأدب غيره فى الواقع : والشعر الرائع هو الذى يترجم الواقع إلى مثال .

وبإيجاز ، من الأفضل ألا نفكر فى العمل الفنى على أنه نسق واحد من الضوابط ، بل على أنه نسق مكون من طبقات متعددة ، تستوعب كل طبقة مجموعة أدنى تابعة لها ، هناك الطبقة الصوتية ، ثم وحدات المعنى مرتبطة بالسياق ، وهناك الطبقة النحوية ، ثم طبقة « العالم » منظوراً إليه من زاوية

---

(١٥) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : حاضر النقد الأدبى للدكتور الربيعى ص ٥٣ .
(١٦) رينيه ويلك : من مبادئ النقد : ترجمة د . الربيعى ضمن حاضر النقد ص ٥٣
جورج واطسون : انظر الفكر الأدبى المعاصر – ترجمة د . مصطفى بدوى ١٩٨١

خاصة ، قد لا تكون منصوصًا عليها بالضرورة ، وإنما متضمنة ، وكل ذلك على اتصال وثيق بالطبقة اللغوية الثانوية[١٧] .

ونعود فنقول : إن هذا الذى ذهب إليه « هيجل » مما اضطر « كروتشيه » ذلك المركسى المتخفى - على حد قول « دنيس هويسمان » (D. H.) أو ذلك الهيجلى المتلون ، أن يقول : إن علم الجمال عند « هيجل » لم يكن إلا مديحا مشئوماً للفن ، فيبين ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه فى قبر عليه لوحة تحمل اسم « الفلسفة » ، ذلك لأنه حاول الإعلاء من شأن الفلسفة مجردا الفن من خصائصه الذاتية ، وهو أمر لا يزال يقبل المعارضة حتى يومنا هذا[١٨] .

والحقيقة أن هيجل فى إطار فهمه المثالى لمعنى الجمال لم يلغ الذاتية بهذا المعنى الذى يعنيه كروتشيه فلقد أكد هيجل أن هناك مضموناً للعمل يرتبط بالشكل ذلك فى إطار كشفه ضعف شكلية كانط عن النهوض بتفسير عملية الإبداع إذ رمى كانط بالمضمون خارج نطاق علم الجمال ، بحيث أسفرت النظرة المثالية والذاتية فى الفن عند كانط عن توليد مذهب الفن للفن بشكل لا يفسح المجال لارتباط الفن بأى من مظاهر الحياة مما يتعارض مع جوهر الفن وطبيعته .

وفى هذا الجانب من فلسفة « هيجل » وضحت الأصول الأولى التى جلاها ، ونماها وتعمق فيها الفلاسفة الواقعيون فى تفسيرهم الأدب تفسيراً ماديا ... ولم لا ؟ وقد كان « ماركس » تلميذاً لهيجل فى صباه »[١٩] .

إن هذا ما يشير إليه « جون فريفيل » عندما قال : من المؤكد أن هيجل لم يستخلص من فلسفة النتائج الجديرة بأن تدفعه إلى طريق الواقعية المادية ، فليست آراؤه إلا ملاحظات عابرة ، بدلاً من أن تكون نقطة تحول كلى ، فلقد

---

(١٧) أوستن وارين - ورينيه ويلك : نظرية الأدب ص ١٩٦ .

(١٨) انظر علم الجمال لهويسمان ص ٤٨ .

(١٩) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٣٠ .

ظل هيجل حبيس حدود علم الجمال المثالى ، وظلت الممارسة العملية عنده لا تولد الأفكار ، ولكن الفكرة فى نظره هى التى تتجسد فى الممارسة العملية[٢٠] .

يعنى ذلك أن « هيجل » يبقى فى مجال الفلسفة المثالية امتداداً لأستاذه « كانط » على الرغم من أنه خالفه فى مواطن كثيرة ، إذ إن فلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون فى اعتدادها بأن للفكر وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظريا فى العلوم ، أو فى شكل جمالى محسَّن فى الفن يتراءى خلال الصورة الفنية ، أو العمل الفنى ، إذ لولا الفن لبقيت الأشياء على ما هى عليه ، ولما اندرجت الأشياء فى عالم تجربتنا الجمالية ، فكان من ذلك أن اكتسب « المحسوس » صبغة إنسانية ، وأصبح هو ذلك « الموضوع » الذى يعبر عن وحدة « الكونى » – على حد تعبير « هيجل »[٢١] .

ولكن الأفكار والأخيلة ، فى ذلك العمل الأدبى أو ذاك لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر أو التفكير الفردى معزولاً عما حوله ، وعلى الفنان أن يفكر تفكيراً جادا فى جوهر الحقائق فى كل ما لها من امتداد وعمق ، إذ بدون التفكير لا يكون المرء على وعى بما هو فى دخيلة نفسه ، وفى كل عمل فنى عظيم يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وللعمل الفنى غاية فنية صرف ، ولكن هذه الغاية لها وسائلها ، ومصدر هذه الوسائل أنواع النشاط فى المجتمع والعصر الذى يحيا فيه الفنان إذ إن لكل عصر من العصور أن يحدد أساليبه الفنية ، وفى حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده ، لذلك فلا مناص إذن – كما ارتأى هيجل – من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخى محدد المعالم ، فالكوميديا مثلا تصور انحلال المدن الكبرى فى التاريخ القديم ، وشعر « الهجو » والتهكم يصور انحلال العالم الرومانى[٢٢] .

---

(٢٠) جون فريفيل : الأدب والفن ص ١٧ .

(٢١) جون فريفيل : الأدب والفن ص ١٦/١٠ .

(٢٢) انظر مشكلة الفن ص ٦ .

ويرى هيجل فى إطار نظرته المثالية أن الإنسان يكتسب إدراكه لنفسه بطريقتين ، بإدراك نفسه الباطنة أولاً ، ثم بصلته بالعالم الخارجى ، بالقدر الذى يرسم به طابعه الشخصى على صفحة ذلك العالم ، وهذه الصلة تجعله يتقمص أشكالاً عدة إلى أن يكتشف ذاته فى أنماط الأشياء الخارجية التى يتألف منها الفن ، لذلك حرص هيجل على نقد المذهب الطبيعى فى بحوثه الخاصة بعلم الجمال(٢٣) .

أما « هربرت » [ت ١٨٤١] ، فإنه يفهم الجمال على أنه العلم الذى يضع لكل موجود قيمة من القيم ، بالإضافة إلى وجوده ، ويسمى الملكة التى تدرك هذه القيم ، وتصفها بذلك الاسم العام ، وهو « الذوق » ، ومن أجل هذا لم تكن الأحكام الجمالية وحدها أحكاماً للذوق ، بل الأحكام الخلقية أيضا .

وعلى هذا الأساس يوحد « هربرت » بين الجمال والخير ، ويجعل علم الأخلاق جزءًا أو فرعاً من فروع علم الجمال ، والشىء الجميل هو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ، لذلك ارتبط الجمال بالشعور الخلقى عند الفلاسفة الذين ارتأوا الرؤية نفسها ، وفى مقدمتهم « شافتزبرى » الذى حدد جوهر الأخلاقية فى الانسجام الحاصل بين العوامل الوجدانية الخاصة بالفرد ، وتلك التى تتصل بالجماعة ، وبعبارة أخرى : إن هذا الجوهر كامن فى جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الأفراد بعضها مع بعض فى علاقاتهم الاجتماعية مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التى تستهدف غاية معينة(٢٤) .

وهذا الاتجاه فيما يرى الدكتور محمد أبو ريان لا يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو يتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد ، إذ إن هذا الأسلوب الوعظى ، قد ثبت عدم جدواه ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن

---

(٢٣) جون فريفيل : الأدب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٦/١٧

(٢٤) المدخل إلى الفلسفة لآزفلد كولبة ص ١١٧ .

لمقاييس الأخلاق ، فتحول بين الفنانين والتعبير عما ينفعلون به من صور قد يكون بعضها منافيا للأخلاق ، ويفسِّر أصحاب هذا الرأى موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التى تنافى الأخلاق وقد تكون هذه الصور مبالغة غير صحيحة[٢٥] .

ولقد اهتم « هربرت » بتحديد المثل أو المستويات التى تقاس بها الأشياء الجميلة والقبيحة ، أما هذه العلاقات ، والنسب البسيطة فيجدها فى مثل الانسجام ، والنشاز بين النغمات ، والألوان ، وفى النظم (Rhythm) الشعرى ، أو الموسيقى ، أى فى العلاقة المنتظمة بين الفترات الزمنية التى تحدث سروراً أو امتعاضاً فى النفس ، وفى التناسب بين الأجزاء (Symmetry)[٢٦] .

ومع أن هربرت وحّد بين الجمال والخير ، إلا أنه جعل للمحتوى فى العمل الأدبى القيمة الثانية ، لأنه نسبى ، ومحدود ، وركز الجمال فى الصورة وحدها لأنها هى الخالدة المطلقة ، وجمال المحتوى جمال بالتبعية ، لأنه متغير ، وغير دائم ونسبى كما قلنا ، أما الصورة فدائمة ، ومطلقة حرة ، وهى القادرة على الامتاع .

ومعنى ذلك أن الفن عند « هربرت » ارتباط بين عاملين : عامل خارج الاستطيقا ، وهو المحتوى الذى يمكن أن تكون له قيمة منطقية أو نفسية ، أو من أى نوع آخر ، وعامل استطيقى صرف هو الصورة التى هى تطبيق للمفهومات الاستطيقية الجوهرية[٢٧] .

ونعود فنقول : أليست عناية « هربرت » بالصورة ، وجمالها الحر المطلق اتجاهاً « كانطيا » صرفاً.. بلى ، لذلك فلا غرابة فى أن « يصف هربارت نفسه بأنه كانطى »[٢٨] .

---

(٢٥) انظر فلسفة الجمال ونشأة الفنون ص ١٠٥/١٠٦ .

(٢٦) آزفلد كولبه : المدخل إلى الفلسفة ص ١١٨ .

(٢٧) الأسس الجمالية : (ط ١) ص ٣٨٦ .

(28) Croce : Aesthetic : 307- 311

و « هربارت » بهذا المفهوم الشكلى الصرف يفصل بين الصورة والمحتوى ، وقد جاء من بعده « كارل كوستلين » K. Kostalin ، يجعل للمحتوى القيمة الثانية ، ويتبع خطى « هربارت » فى تصوره مفهوم الجمال[٢٩] .

إن هذا الاتجاه فيما يرى « برادلى » Bradley « أندروسسيل » فيما عرضه فى مقاله الشعر للشعر ، اتجاه خاطئ ، فالرأى القائل بأن القيمة للصورة ، والرأى القائل بأن القيمة الشعرية كل القيمة للمادة ، كلاهما خاطئ ، فهما يفترضان فى العمل الفنى جزأين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يدركهما مستقلين ، فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر . والذى يجب أن نفهمه أن الصورة والمحتوى شىء واحد ، ونحن إذا قرأنا عبارة « الشمس دافئة » فإننا لا نتمثل صورة الشمس الدافئة فى ناحية منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة فى ناحية أخرى إننا نتمثل الواحدة فى الأخرى ولا نتمثلها جنبا إلى جنب ، وهما بهذا المعنى متحدان ، فالقصيدة هى الصورة، وهى المحتوى ، وإن ما يقوله الشاعر لا يرضينا خياليا فحسب ، بل يرضى وجودنا الكامل فى داخلنا وخارجنا[٣٠]» .

ولقد تحدث جون مارى « جويو » (– ١٨٨٨) عن أثر هذا الاتجاه « الكانطى » فى سلوك الفنانين والشعراء على أيامه ، فالرسامون ، والشعراء أصبحوا لا ينصرفون إلا إلى الشكل ، وأصبح الفن مجرد حذق ومهارة ، فالشاعر يفخر بالقافية الغنية ، وبكمال تنسيق الصورة ، وبقوة التعبير ، وإمتاع الأحاسيس وحدها دون إمتاع الفكر ، وبغض النظر عن مدى ما تحمله الصورة من الصدق الفنى على أساس أن الشعر خداع ماهر ، كما يقول : « سدنى »[٣١] .

---

(٢٩) الأسس الجمالية ص ٣٨٧ .

(٣٠) إن الشىء الذى يريد أن يقوله الشاعر يجعلنا نبدو كما لو كنا نضم أجزاء من حلم ، قسم منها صحيح ، وقسم يطرق ويخفق فى القلب (انظر الأسس الجمالية ص ٣٩٣/٣٩٤) .

(٣١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٤ [نشر جويو كتابه عام ١٨٨٥] وانظر الأسس الجمالية (ط ١) ص ٣٨٨ .

ولنا أن نقول : إن الأدب يفقد معناه إذا وقف عند مجرد إثارة العواطف الفردية المحضة ، والرغبات الخاصة ، وإذا كان الفنان حرا بطبيعة الحال ، فلا ينبغي أن نسمى هذه حرية ، فحرية الأديب تفقد معناها الإنسانى إذا سخر الأديب فنه لمجرد إغراق القارئ في سلبيات الشكل الفنى ، والمتعة الخالصة . وفى المقابل ينبغى ألا نضطر الشاعر إلى الالتزام بالمضمون الاجتماعى اضطراراً ، أو نلزمه بجانب فكرى معين ، أو بضرورة أن يبنى أدبه على أساس مادى ، ولكن ما ينبغى للأديب أن يعمله فى إطار مبدأ حريته الالتزام الصادق بينه وبين نفسه فى سبيل إيجاد فعالية أدبية تؤمن بوجود الجانبين ، الذاتى والموضوعى متداخلين مما يصور التجارب الإنسانية بطريقة تجعلها أعظم شيوعا وأكثر رسوخا فى الوعى العام ، وهنا تتجلى رسالة الأدب ، ويعظم خطره ، ويجاوز الأدب مجرد الشكل المحض أو المتعة الخالصة ، وكأن الفنان ساقى خمر يريد من أصحابه ورواده ألاَّ يفكروا إلا فى أنفسهم فيغيبوا عن الوعى لحظات ، ثم يفيقوا بعد ذلك ، وكأن شيئا لم يحدث - الشعر فكر وإحساس ، أو تخيل وإدراك ، وإذا كان الإحساس والخيال يرفعانه إلى عالم الوهم ، فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع بما يوضح موقفه ومغزاه فى الحياة .

« إن المرء قد يتوهم أن مشكلته كامنة فى نفسه ، بينما تكون غالبا فى مجتمعه بقدر ما هى فى نفسه ، أو بالأحرى إنها انعكاس لذاته فى المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع فى ذاته ، والعالم الاجتماعى يطغى على نفس الشاعر ويفرض عليها قيما وحدوداً ، تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ، ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ، ووجدانه الخاص ، ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو فى المفاهيم ، والقيم الأخلاقية ، والترجح الفاجع بين الخير والشر ، بين السلبية والإيجابية ، ولابد للأدب من أن يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، لأنها ترتبط ارتباطا صحيحا بسعيه إلى تحقيق ذاته ، وتقرير مصيره ، فى عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتى الخاص ، مع الوجدان الاجتماعى العام »[٣٢]

(٣٢) إيليا الحاوى نماذج فى النقد الأدبى ص ٩٧

إن الشعر كما يقول « جُويو » يبحث عن الحقيقة كالعلم ، وإن كان ذلك في صورة أخرى وطرق خاصة .. ، وإن كل ما لا يبلغ صميم الحياة نفسها يظل غريبا على الجمال ، ومازالت أرفع غايات الفن على الجملة ، أن يزيد خفقان القلب ، وإذا كان القلب مركز الحياة ، فلا بد أن نجد الفن نفسه ممتزجا في الحياة الروحية والمادية للإنسانية وماذا عسى أن يبقى من الفن ، وخاصة من الشعر .. أقول سيبقى كل شيء ، أو على الأقل سيبقى كل ما في الفن من خير ومن عمق ، ومرة أخرى من جد[٣٣] .

وهناك مفكر آخر غير « جويو » يدافع عما أسماه « الحقيقة الفنية » ، إنه الاستاذ ت . م . جرين (T.M. Green) الذى يرى « أن الفنان في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة يشبه العالم والفيلسوف ، والأخلاقى ، واللاهوتى ، أمّا من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخى ، ويسلبه قدراً كبيراً من دلالته الإنسانية »[٣٤] .

(٣٣) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٢ ، ١٥ .

(٣٤) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ص ٤٧٣ .

ثالثاً : كولردج وموقفه من قضايا الفن وجماله

يصادفنا بعد ذلك علم من أعلام النقد الأدبى من الغربيين الإنجليز فى القرن التاسع عشر ، إنه الشاعر الإنجليزى « صمويل تيلور كولردج » [١٧٧٢ - ١٨٣٤ م] Samuel Taylor Coleridge ، صاحب أقوى نظرية فى النقد الأدبى آنذاك ، إذ قدّم لنا فكرته عن أنواع الخيال ، ولقد خطا بدراسة هذه الملكة التى لها الدور الأول فى خلق الصورة الفنية خطوة واسعة نحو التفكير فيها فى ظل ما وصل إليه التقدم العلمى والفلسفى - « فالخيال عنده ليس تذكر شىء أحسسناه من قبل ، ولكنه خلق جديد لصورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها ، أو العقل وحده ، وإنما هو صورة تأتى ساعة تستحيل الحواس ، والوجدان والعقل كلاً واحداً فى الفنان »[١] .

يأخذ « كولردج » بقول « أرسطو » إن الفن فى جوهره « محاكاة » ، ومن هنا يبدأ فى تعريف فكرة الجمال ، وعناصره فى الفن ، والمحاكاة عنده ليست التقليد ، والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفروق بين الأصل والإنتاج ، أما التقليد الصرف فلا فرق بينه وبين الأصل ، ومن المحاكاة تتولد اللذة فى النفس . « فإن جوهر الفنون الجميلة ، والشىء الذى تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالاً فى النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة ، وذلك عن طريق الجمال »[٢] .

ولكن « كولردج » بهذا الذى ذكرناه لا يتحدث عن الجمال مسويا بينه وبين اللذة ، فاللذة هى النتيجة التى تصاحب إدراك الجمال ، لأن الجمال فى نظره « لا ينشأ فى الإحساس ، وإنما مصدره العقل الإنسانى » - وإننا حينما نصف الشىء بأنه جميل « يكون إدراكنا لجماله ، أو حدسنا به سابقاً لإحساسنا باللذة المثارة فى نفوسنا »[٣] .

---

(١) د . سهير القلماوى : فن الأدب (المحاكاة) ص ١٢٧ - وراجع كولردج للدكتور مصطفى بدوى .

(٢) كولردج : سيرة أدبية .. ص ٦٢ من كتاب كولردج .

(٣) د . مصطفى بدوى : كولردج ص ٦٢ .

إن سبب اللذة ، والشرط الضرورى لحدوثها ، هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة ، والذى يميز المحاكاة عن التقليد أن المحاكاة وليدة (التأمل) بينما التقليد نتيجة « الملاحظة الصرف » ، وفى العمل الأدبى الذى لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجى للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر .

من أجل ذلك كان « التأمل » خير وسيلة يصل عن طريقها الشاعر إلى ما يمكن تجسيده من قيم ، تصل إليها عبقريته الفنية ، لذلك كان العمل الأدبى الذى يدخله التأمل ، لا الملاحظة، هو الذى يدل على أن ما يقوله الكاتب أو الشاعر هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعملها تؤدى الوظيفة نفسها ، أى إننا نحس بحتمية العمل الفنى ، على حد قوله[٤] .

وانطلاقا من هذا التصور ، « فإنَّ الفن وسيط عنده بين الطبيعة والإنسان »[٥] ، ويفسر كولردج هذا القول ، بأن الفن هو القوة التى تضفى على الطبيعة عنصرا إنسانيا ، وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعا لتأملاته ، ذلك من خلال مبدأ « أن الفن محاكاة » .

ويتساءل كولردج – مؤصِّلا هذه الفكرة – قائلاً : هل نحاكى الطبيعة بأسرها ؟ أم نحاكى ما فى الطبيعة من جمال ؟ – وما الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشىء الجميل ؟ .

والإجابة له : إن الجمال هو فى قدرة الشاعر على تحويل الكثرة إلى الوحدة ، ومزج العناصر المختلفة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مهيمن – « فالصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة ، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة ، أثارتها

---

(٤) كولردج / ص ٧٢/٧١ وسيرة أدبية / ٤٥ – ٧٥ ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٨ من كتابه

(٥) كولردج / سيرة أدبية جـ ٢ ص ٢٥٩/٢٥٣ (ص ١٨١ من كولردج) .

عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتتالى إلى لحظة واحدة ، وأخيرا حينما يضفى الشاعر عليها من روحه حياة إنسانية وفكرية »[٦] .

ويفسر كولردج هذا بأن العالم الذى يعيش فيه الناس مجرد المادة الخام التى يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى . ويؤكد كولردج على أهمية الخيال الثانوى فى سبيل ذلك ، فهو القوة التى بوساطتها تستطيع صورة معينة ، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر[٧] .

هذا هو مفهوم الشعر عند « كولردج » الشاعر والناقد ، ذلك المفهوم الذى يرتبط بنظريته فى الخيال ، والتى هى جزء من فلسفته العامة متأثرا بفلسفة « شلنج » الذى يرى أن الخيال هو الملكة التى توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التى تكمن خلف هذه المتناقضات ، أى « إنه يذيب ، ويلاشى ، ويحطم ، ليخلق من جديد » ، كما يقول كولردج من بعده .

ويتفق « وردزورث » مع كولردج فى كثير مما قاله عن الخيال ، ومما هو أوثق اتصالاً بعبارته السابقة ، فالخيال عند وردزورث طاقة وقدرة يمنحها الله تعالى لطفل يبدع عوالمه الصغيرة ، الخاصة ، ويهبها للشاعر ، ويظل الشاعر محتفظا بها فى سنى النضوج ، وما هو بشاعر إلا بها ، ولقد فسَّر وردزورث معنى الخيال بقوله :

إن هو إلا اسم آخر للقوى المطلقة والبصيرة
الشفافة ، ورحابة الذهن والعقل فى أسمى حالاته .

---

(٦) كولردج / سيرة أدبية / ١٣ - ١٩ - ترجمة د . مصطفى بدوى (انظر كتابه عن كولردج ص ١٦٨) .

(٧) نقدا كولردج لشكسبير عن د . مصطفى بدوى جـ ١ ص ٢١٢/٢١٣/ انظر كولردج ١٥٨/١٥٩ وانظر للأستاذ محمد خلف الله من الوجهة النفسية (ط ٢) ص ٩١ .

ويقول عنه أيضا :

قوة تشكيلية
تقطن معى ، يد خالقة ، أحيانا ثائر ، تعمل
بطريقة زائغة وروحها المحدودة الخاصة في حرب مع
الميل العام ، ولكنها لدى الغالبية ، تابعة تبعية تامة
للأشياء الخارجية التى تشترك معها[٨] .

فالخيال عند « وردزورث » ينبغى أن يكون فى خدمة العالم الخارجى ، إذ إن العالم الخارجى ليس ميتا ، وإنما هو حى له روحه الخاصة ، وهى روح تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هى أن يدخل فى صلة مع تلك الروح ، وهذا ما يعنيه أيضا كولردج ، وشلنج بقولهما إن الخيال هو الملكة التى توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التى تكمن خلفها ، ومعنى ذلك أيضا أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادى ، وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته ، وخلجاته الداخلية . وإن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ، ولكن كما يلوح للنفس ، ويمتزج مع الروح . إن رؤية الفنان للحقيقة هى وليدة هذه الثنائية ، الروح والمادة . أو إن شئنا قلنا : وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى . ومن هنا يلتقى الجمال الطبيعى بالجمال الفنى ، بحيث لا يستعصى على التجربة شىء ما مهما كان تافها أو بسيطا ، وبحيث تكون المحاكاة فى الفن ليست نقلاً حرفيا أمينا للواقع وإنما تكون تصويرا فنيا لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع من جديد ، وفق تصور خاص ذى دلالة وصدق . وعلى هذا كله يصبح الخيال هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية ، والمعارف الذوقية التى يعجز عن إدراكها المنطق أو العقل ، لأنه نور يكشف ستار الظلمة التى تحجب الأشياء .

---

(٨) انظر ما كتبه « سيموريس بورا » فى مؤلفه عن (الخيال الرومانسى) — ترجمة ابراهيم الصيرفى ص ٢٣ .

ونعود لنقول .. ولكن أيُ خيال يقصد كولردج ويحدد .. ؟ ، إنه « الخيال الثانوى »الذى يحقق الوحدة الحقيقية فى التعبير ، إنه فى جوهره حيوى ، « إنه يذيب ، وينشر ، ويفرق ، لكى يعيد الخلق من جديد » ، إنه قوة مشكلة ومغيرة ، « إنه يولد ، ويخلق شكلا خاصا به » ، وعلى أساس قوى الخيال الخلاقة الموحدة المولدة تتوقف المسألة كلها فى النهاية ، فالشكل العضوى الحقيقى هو من صنع الخيال مما « يبعث النشاط فى النفس الإنسانية كلها » ، وإن الذى يميز الفنان عن الرجل العادى هو هذه القدرة الخاصة لخياله الثانوى التى تنتج تنسيقا خاصاً للغة مما يخلق التوازن والتآلف بين « الصفات المتضادة أو المتضاربة »[٩] .

معنى ذلك : أن الخيال الثانوى هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى عززتها وقدرتها الحركة الرومانتيكية ، لذا فإن عملية التخيل فى نظر كولردج عملية خلق ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وهى تبعا لذلك « القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق »[١٠] ، لذلك كان العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد حى لقيم إنسانية معينة! ، الشيء الذى لا نجده فى التقليد الصرف ، نفهم من ذلك أن الصور الكاملة يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة فحسب ، وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال[١١] — لذلك نرى شيللى يعرّف الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال — والفرق بين العقل والخيال ، أن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها »[١٢] ، وبهذا كله يصبح الخيال مبدعاً ،

(٩) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ص ١٧٣/١٧١ وانظر كولردج ص ٩٩ — وانظر جون ديوى : الفن خبرة ٤٥١ .

(١٠) انظر سيرة أدبية لكولردج — ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠ — وانظر كولردج لد . مصطفى بدوى من ص ٨٣ — ٨٧ .

(١١) انظر كولردج ص ٨٠/٧٠ .

(١٢) السابق ص ٨٠ .

ومنتجاً ، ومضيفا إلى حقائق الوجود حقائق أخرى ، وإلى جمال الطبيعة جمالاً آخر – إنه كما يقول « روبين جورج كولنجود » : « مرتبة متمايزة من مراتب التجربة »[١٣] ، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة ، تقع فى موقف وسط بين الإحساس والفهم ، لذلك فالخيال يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة . إنه كما يقول « جون ديوى » [١٨٥٩ – ١٩٥٢] تعليقاً على آراء كولردج فى الخيال : إنه طريقة فى النظر إلى الأشياء ، والشعور بها من حيث هى تؤلف كلاً متكاملاً ، وهو إلى جانب هذا امتزاج واسع سخى لضروب الاهتمام المختلفة عند النقطة التى يحدث فيها تماس بين العقل والعالم ، وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة فى التجربة ، فهنالك لابد أن يكون ثمة خيال[١٤] .

وبمعنى آخر :

إن المحسوسات فى صورتها الأصلية ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية بل « هى المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعى »[١٥] – ثم إن الانفلات من الواقع بوساطة الخيال وصوره « هو لب النزعة إلى السموّ ، وجوهر الدفعة إلى المثالية مما يربطنا برؤية مستقبلية للوجود وينقلنا إلى عالم متجدد أبداً ومتميز دوماً عن واقعنا الكئيب الرتيب ، بل ويدخل التغيير على النفوس إلى درجة تتبدل فيها الطبائع ، وتتحول الحقائق إلى آمال ، والآمال إلى حقائق ، يقول فى ذلك « جاستون باشلار » ، الناقد والفيلسوف الفرنسى المعاصر [١٨٨٤ – ١٩٦٢] :

« تجد وظيفة اللا واقع استعمالها الأصيل فى عملية ارتقاء متّسق إلى « المثالية » ، وإلى السمو بالحياة ، وهى عملية تدخل الدفء على الفؤاد ،

---

(١٣) كولنجود : مبادئ الفن ص ٢٥/٢٥٧/٢٧٢ .

(١٤) جون ديوى : الفن خبرة : ترجمة د . زكريا ابراهيم ص ٤٥١ .

(١٥) كولردج : سيرة أدبية ص ١٨٦ .

وانظر للدكتور يحيى هويدى : دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ص ١٣٦ .

وتضفى طابعاً حقيقيا على الحياة »[١٦] .

والخيال الثانوى عند « كولردج » (أو الجمالى كما يسميه « كانط »)[١٧] ، (أو الشعرى بتسمية العقاد) ، والذى يختص به الأدباء والفنانون عن سواهم ، يقابله الخيال الأوّلى فى تصنيف كولردج الخيال إلى نوعين ، (وهو ما يطلق عليه « كانط » ، الخيال العلمى ، أو الإنتاجى) ، ويعد الخيال الأوّلى لدى كولردج عاملاً رئيسيا فى كل إدراك إنسانى ، إذ إنه شركة بين الناس ، والخيال الثانوى عنده صدى للأولى ، يتفق معه فى نوع وظيفته ، ولا يختلف عنه إلا فى الدرجة ، وطريقة العمل التى أوضحناها فى السطور السابقة .

إلاّ أن هناك فرقا بينا وواضحاً عنده بين « الخيال » و « التوهم » (قوة الاستدعاء) ، - Fancy - ، « فالتوهم ليس لديه ما يجول فيه إلا الثابت والمحدود »[١٨] ، إنه لا يساعد على النمو العضوى ، لذلك « فهو ليس إلا ضربا أو (طرازاً) من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة (الاختيار) ، ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى (أو قانون الترابط) »[١٩] .

إن قانون تداعى الموضوعات المختزنة فى الذاكرة ، والربط بينها ربطاً خاليا من حرارة الانفعال ، لا يصلح للموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه ، ذلك لأنه ربط عقلى مجرد من العاطفة ، لا يحقق الشروط الرئيسية للعمل الفنى ، وإن

---

(١٦) الدكتور محمد الكردى : نظرية الخيال عند « باشلار » - مجلة عالم الفكر - عدد سبتمبر سنة ١٩٨٠ ص ٢٠٤ .

(١٧) انظر النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ص ٤١٤ - وانظر الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٨٢ .

(١٨) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى ص ١٧١ - وانظر سيرة أدبية - ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠/ ٢٧٤ .

(١٩) سيرة أدبية لكولردج : جـ ١ ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٢٠٢ - لكولردج ١٥٦/ ١٥٧ - وانظر ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠ .

ما سماه كولردج « قانون الترابط » وعزا إليه قوة الاستدعاء كان هو الطابع العام لتفسير الاستعارة فى بلاغتنا القديمة ، إذ إن الصلة المادية بين طرفى التشبيه فيها كانت الأساس الذى يرد إليه جودتها ، ولم يكن للبعد النفسى أثر فى إدراك ما بين الطرفين من صلة وقربى تضفى طابع السحر والجمال على الصورة الشعرية ، وإن كنا نستثنى عبد القاهر ممن تمسكوا بهذه الحقيقة ، فيما سنخصه به من درس تال بإذن الله .

لذلك يصحّ لنا أن نقول : لقد غدا الخيال عند كولردج ومن واكب فهمه له « أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية ، ومنسقه للتصورات العقلية ، ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون ذلك انعكاساً لعملية الإدراك ، أو وظيفة بدائية من وظائف العقل ، لأن الخيال فى جوهره فعل التصور نفسه بمحوريه الجذريين التصور الاستعارى (Métaphorique) ، والتصور التجاورى (Métonymique) ، وعلى هذا الأساس تظهر الصورة نوعاً من « التناسق الدينامى » أو « التوافق الجدلى » بين المعنى والرمز ، وهى تسبق فى الزمان بفضل كيانها ذاته كل تصور عقلى مركب ، وكل تفكير انعكاسى ، إن هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية تحدد الخيال « إطاراً أوليا ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلائل »[٢٠] .

هذا ، ويربط كولردج بين قدرة الخيال الثانوى والعبقرية التى تتميز بنشاط هذا النوع من الخيال ، فالعبقرية تنظر إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدة ، وتتحرر من قيود العادة والعرف ، فالرجل العبقرى هو الذى يهدم جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فيرى الموضوع على حقيقته الأولى ، وجدّته الأصلية ، أو يضفى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديدًا ، ويمثل كولردج لخاصية هذه العبقرية بقوله :

« من منّا لم يشاهد الثلج يتساقط ، على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر « بيرنز » ،

---

(٢٠) نظرية الخيال عند جاستون باشلار / م . عالم الفكر ، ع ٢ سبتمبر ١٩٨٠ ص ٢١٢/٢١٣ .

واللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

– بالثلج الذى يسقط على النهر
– فيبدو أبيض اللون طرفة عين – ثم يذهب إلى الأبد ؟

وهكذا فإن العبقرية تنتج أقوى انطباعات الجدة ، فى القصائد وفى المباحث الفلسفية على السواء[٢١] .

ولا تقتصر وظيفة الشعر الجميل الصادق عند كولردج على إبراز ما خفى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئا جديداً ، عندما يضع الأشياء المألوفة فى نظام جديد ، ومن خلال علاقات لم توجد من قبل[٢٢] .

لذلك فالشعر عند كولردج إدراكاً عاطفيا للحقيقة غايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا ، يبصرنا بحقائق الطبيعة ، والنفس البشرية بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحَّد ذى مغزى أو معنى ، ومن هنا كان جمال الشعر عنده كامنا فى تقييمه للوجود ، وإعطائه معنى ومدلولاً .

وإذا كانت وظيفة العلم هى تفسير الوجود ، فيمكننا القول بأن هناك حقيقة شعرية أو صدقا شعريا بالإضافة إلى الصدق العلمى ، وإن كانت معايير الصدق فى الحالين تختلف ، وبذلك يصبح الشعر والعلم وسيلتين مختلفتين من وسائل التعرف على التجربة[٢٣] .

هذا – وفى إطار حديث « كولردج » عن قدرة الخيال على خلق الوحدة الحية فى العمل الفنى يذهب إلى أن هناك نوعين من الشكل فى الأعمال الفنية ، فهناك الشكل العضوى ، والشكل الآلى والميكانيكى ، والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الخيال والتوهم ، فالشكل العضوى هو الذى يبدى الخيال

---

(٢١) كولردج : سيرة أدبية ، ترجمة د . عبد الحكيم حسان ص ٧٢ ، ٧٣ . وانظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص ٨٦ – ٨٩ . وانظر لستيفن سبندر : الشعر والحياة ص ٣٢ والأمر يخصه بالشاعر .

(٢٢) انظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص ٨٩ . وانظر سيرة أدبية ص ٧٢ .

(٢٣) لوكردج ص ٦٠/٦٤ .

كما قلنا ، وينبع من باطن العمل الفنى ذاته ، ولا يفرض عليه من الخارج لذلك كان الشكل الخارجى البحت ليس بالشىء المهم فى الشعر أو الفن عامة وإنما المهم هو الشكل الباطنى العضوى ، أى مجموعة العناصر المكونة للعمل الفنى والمتحدة عضويا بحيث تبدو فى كل لفظة فيها تقريبا رؤية الشاعر للوجود ، ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين بقوله :

« يكون الشكل آليا أو ميكانيكيا حينما نفرض على أى مادة معينة شكلاً حددناه من قبل ، شكلا لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة ، .. أما الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشىء ، ويتجدد من خلال تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه »[٢٤] .

لذلك يصعب تحديد شكل ومضمون العمل الفنى ، فالشكل ليس إلا المظهر الخارجى للمضمون[٢٥] .

ومن منطلق إيمان ناقدنا بضرورة وجود الشكل العضوى الحى الموحد ، فإننا لا نستطيع الحصول على لذة حقيقية دائمة من أى جانب فى أى عمل دون أن يكون منبثقا بطريقة طبيعية من كلية هذا العمل ، لذلك فإن الوزن فى الشعر لا قيمة له إلا إذا جعلت أجزاؤه متناغمة مع الوزن ، فالوزن والموسيقى عنده عنصر جوهرى لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، بعد أن كان النقاد من قبله من أمثال [هوبز] يفصلون بين صورة العمل ومحتواه اعتمادا على أن العقل وحده لا الخيال هو جوهر الشعر . ومن قبل [هوبز] ، هاجم « ديكارت » و « دريدن » الخيال ، فقد نظرا إليه على أنه أوهام ، وجنون ، وحمى ، ولابد من وصاية كاملة للعقل عليه ، إلا أن كولردج جعل للخيال القيمة العظمى فى بناء العمل الفنى ، وكان فى أثناء تحليله الشعر يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف يرتبط الشكل بالمضمون بفضل ملكة الخيال ، بل كيف يعبر النغم عن

---

(٢٤)(٢٥) السابق ص ٩٢/٩٣ .

شخصية المتكلم ، لذا لم يعد الوزن قالبا خارجيا جامدا يفرض على التجربة ، وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معا فى اللحظة نفسها . وينبه كولردج إلى أن الانفعال لابد أن يظهر فى اللغة والوزن على سواء ، فالعلاقة بين الوزن والتجربة ليست مجرد علاقة شركة وجوار ، وإنما هو علاقة عضوية نامية حية ، مما يرفع من مستوى انتباه القارئ وحيويته وقدرته على الاستجابة ، والتأثر ، ومما يثير دهشته ، ويرهف حسّه ، يقول :

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة .. فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية »[٢٦] .

ويعلق « شيللى » على كلام « كولردج » بقوله : إن الانسجام اللفظى الذى يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ، وترابط الأصوات مع المعنى ، هو جزء من الطريقة التى يحقق بها الخيال بلوغ النظام الأمثل ، « لذا فإن الترجمة من لغة إلى أخرى ، التى تعنى فقدان هذه العلاقة الفريدة تكاد تكون مستحيلة »[٢٧] .

إن الصوت والمعنى يأتلفان معاً كأنهما مركب عضوى ، مثلما تنمو البذرة حتى تصبح زهرة ، ولا يمكن أن يوضعا معاً بطريقة آلية[٢٨] .

ولما كان المعنى فى الأدب لا ينفك عن عالم المجاز بأى حال من الأحوال ، فإن الوزن والمجاز مترافقان فى العمل الأدبى ، وهذا ما أشار إليه Estiman « ماكس إيستمان » فى كتابه « العقل والأدب فى عصر العلم » ، إذ إن المبدأين الناظمين للشعر عنده هما ، الوزن ، والمجاز[٢٩] .

لذا يرى النقد « البنائى » الحديث أن القافية إذا كانت تنتمى للوهلة الأولى

---

(٢٦) كولردج ص ٤٩/٩٨/١٠١ .

(٢٧) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى ص ١٨١ . وراجع من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده (ط ٢) ص ١٠٠ .

(٢٨) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٨١ . وراجع من الوجهة النفسية ص ١٠٠ .

(٢٩) نظرية الأدب : لأوستين وارين ورينيه ويلك ص ٤٣٤/٤٣٩ .

إلى المستوى الصوتى الموسيقى ، والاستعارة إلى المستوى الشعرى الدلالى ، إلا أن هناك تداخلاً بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعرى وخصائصه الموسيقية والدلالية معاً[٣٠] .

إنه التداخل بين الموسيقى الجهورية ، والموسيقى الداخلية ، التداخل العضوى النامى الحى الذى يرفع من مستوى التجربة ويرتفع بها إلى مستوى الشعور مما يسمح لها بالتأثير .

ويبنى كولردج على هذا تعريفه القصيدة الحقة بقوله :

« إن القصيدة الحقة « المشروعة » هى التأليف الذى يكون فيه للقافية والوزن صلة عضوية بالعمل كله ، فهى عمل تتآزر أجزاؤه ، ويفسر أحدها الآخر ، وينسجم كل منها ويتساند فى نطاق التناسب مع أهداف التنسيق العروضى ، وآثاره المعروفة »[٣١] .

إنها - أى القصيدة المشروعة - ليست نسيجاً متهافتاً نخلص منه بالنتيجة العامة سريعاً دون أن نكون مسوقين إلى اكتناه حقيقة العمل المتميزة بتكشف الأجزاء المكونة له ، وهذا ما يحدد وظيفته ، ويبرر وجوده[٣٢] .

ولعلى ألحظ فى هذا الكلام ما يوحى بأن « كولردج » يهتم بعملية « الكشف » الذى يضع العالم المبتذل المألوف فى ضوء جديد مما يثير الدهش والتعجيب ، وهذا اتجاه رومانتيكى يشهد على مذهب الشاعر ، يقول كولردج فى تأكيد هذا الاتجاه :

« كان السيد « وردزورث » يهدف إلى أن يضع سحر الطرافة فى أمور الحياة اليومية .. بإيقاظ انتباه العقل من سباته المعتاد ، وتوجيهه إلى جمال العالم القائم أمامنا ، وإلى عجائبه »[٣٣] .

---

(٣٠) د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى (ط ٢) ص ٣٦٦ .
(٣١) و (٣٢) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ١٦٢ .
(٣٣) مناهج النقد الأدبى لديفيد دتش ص ٢٥٢ .

معنى ذلك أن « وردزورث » كان يحاول تعريف جمهوره أن المألوف كان فى حقيقته غير مألوف ، ويفسر الأستاذ « بروكس » ذلك بوجود لغة التناقض فى شعر وردزورث النموذجى خاصة ، إذ إن لوردزورث شعرا يؤثر الهجوم المباشر ، ويصر على البساطة ، يقول « بروكس » معتمدا على ما قاله وردزورث فى مقدمة الطبعة التالية لمجموعة حكايات غنائية – Lyrical Ballads إنه يختار أحداثا ومواقف « من مألوف الحياة » ، ولكنها تعالج من قبله بحيث « إن الأمور العادية تقدم إلى العقل فى مظهر غير عادى »[٣٤] .

وهذا ما يوضح الفارق بين لغة العلم ، ولغة الأدب عند كولردج ، فالعلم يقول الأشياء تصريحا ، وبطريقة مباشرة ، والشعر يعبر عن نفسه بطريق التناقضات والمفارقات وبنحو غير مباشر ، مما يقدم لنا مواقف لا يمكن تطويرها ، وتقديمها ، فى أى شكل آخر من أشكال الكلام ، إنه يقدم لنا نوعا من البصيرة ، والرؤى مما يوقظ القراء من سبات مفهوماتهم السابقة ، فيتوجهون لتأمل وجهة نظر جديدة من خلال الفن ، وليست هذه بطبيعة الحال هى الوسيلة الوحيدة لإدراك انطباع جمالى تجاه النص ، وإنما هى من الوسائل الجديرة بالتقدير .

ويمسّ كولردج قضية « المنفعة » ، و « الخير » فى الأدب والشعر ، مؤكدا عدم وجود علاقة للجمال بفكرة الخير ، أو الصلاحية المباشرة ، فاللذة ، والمتعة المصاحبة للجمال لذة ، متعة ونشوة خالية من المنفعة ، وهو فى ذلك يرى ما يراه « جاريت » ، يقول [جاريت] فى ذلك :

« نؤكد قبل كل شيء أن الجمال ليس هو الفائدة ، ولا هو مقترن بها ، فإن التمر ، والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ، ولكننا عادة نعدهما أجمل منه[٣٥] .

وانطلاقا من هذا التصور قدم « كولرج » « الحدس » على التفكير المنطقى

---

(٣٤) السابق ص ٢٥١ – وفيه تحليل نماذج من أبيات وردزورث تؤكد ذلك ص ٢٥٠ .

(٣٥) جاريت : فلسفة الجمال ص ١٥/١٦ .

وآمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء بوصفه يمثل نوعاً من المعرفة الفجائية التى ليس لها مقدمات من تفكير وتروٍّ ، كما أنه آمن بوحدة الوجود ، وهاجم النظرة المادية الآلية ، وفى مجال الأخلاق أكد أهمية الإرادة ، والعاطفة ، وجعل الدين مسألة تجربة روحية وحدس ، وفى السياسة رفع من شأن التقاليد ، والتراث القومى ، وهاجم الفكر النظرى الصرف ، والفهم المنطقى البحت ، مما حدا به إلى أن يؤكد أن منبع الدين هو العقل ، أما أساسه فالتجربة الروحية المباشرة .

وانطلاقا من هذا التصور أيضا اهتم كولردج باللغة ، وبالتحليل اللغوى ، وبالقوى اللا واعية فى الإنسان ، وتأمله الأحلام ، والحالات النفسية المبهمة مما جعله من رواد سيكلوجية اللا شعور ، لذلك كان للمشاركة الوجدانية عنده أثر فى المتعة بالعمل الفنى ، وفيما تخلقه هذه المتعة من أثر أخلاق وفنى غير مباشر ، وهو فى هذا متفق مع « كانط » فى بيان الدور الذى تقوم به المشاركة الوجدانية فى تقوية الأخلاق والحياة الخيرة[٣٦] .

وهكذا يتضح لنا أن « كولردج » تلميذ وفى إلى حد كبير لأستاذه « كانط » ينتصر لشكل العمل الفنى ، ويؤمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء فى الأعمال الفنية ، وإن كنا نلمح صدى لأهمية المضمون عنده ، خاصة عندما يجعل صورة العمل هى الشكل الخارجى للمضمون ، ولكنه يخفى هذا دوماً وراء اهتماماته الفنية الخالصة ، وليس ذلك غريبا ، فلقد تأثر كولردج بأستاذه « كانط » وخاصة فى آرائه عن الخيال ، فكانط يرى أن « ملكة الخيال ضرورية لعمليات المعرفة ، إذ إن الخيال وسيط بين معطيات الحس ، وصور الفهم المنطقى المجرد »[٣٧] . مما يجعلنا نؤكد أن كولردج لم يخرج بعيدا عن الإطار الذى رسمه الفيلسوف « كانط » من قبل لمفهوم الجمال الخالص ، مع ملاحظة أن كولردج قد طور قضية الخيال ، معالجا على أساسها قضية الوحدة فى العمل الأدبى بوصفها معلما جماليا مهما ، مؤكدا بهذا ارتباط

(٣٦) انظر « كولردج » : ص ١٤٢/١٣٦/١٢٦ .

(٣٧) كولردج : ص ٨٥ — وانظر الفن خبرة لجون ديوى ص ٤٥١ .

الشكل بالمحتوى ، محددا مسئولية الفنان تجاه عمله فى إطار مفهوم الخيال الثانوى الذى يتميز به الفنان وحده عن سائر الناس ، ومما ترتب على ذلك إدراكه مفهوم الشعر ، ورسالته الجمالية فى الحياة ، وقدرته على إيجاد رؤية أو فلسفة خاصة فى الوجود ، وهذه الرسالة يؤديها الفن دون أن يفرض عليه شيء خارج عن طبيعته ، ووظيفته ، وهى وظيفة إمتاعية جمالية بحتة تسمو فوق المصالح ، وتعلو على النفع ، وترتبط باللذة ، وهذه الأخيرة تصاحب عملية الإحساس بالجمال ، كما يقول كولردج نفسه ، هذا الإحساس الذى يتضمن حالة مثارة من الهزة النفسانية الخاصة ، وإن استعمال اللغة على وجه خاص كفيل بإحداث هذه الهزة ، أو الانفعال الخاص ، أو النشاط ، أو الحيوية ، مما يساعد على تحديد رؤية معينة للوجود ، ومعرفة خاصة بأسرار الطبيعة الإنسانية أو بلغة أخرى ، مما يعين على تحديد مغزى معين للحياة ، إذ إن الحياة نفسها ، ليس ليها معنى مباشر يختص بموضوع العمل . وها هو ذا الجمال عند ناقدنا ، ثم إن الجمال فى الأدب عنده ليس فى مجرد إثارة الانفعالات ، والأحاسيس وحسب « كما يقول بعض الرومانتيكيين » ، ذلك لأن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها .

كما أن كولردج لم يجعل موضوع العمل مقابلاً للصورة فالقيمة الشعرية كلها إنما تكون لصورة القصيدة ، وليست لموضوعها ، فالصورة هى كل شيء (٣٨) .

ولعل الغضّ من قيمة الموضوع عند أصحاب فكرة الشعر للشعر راجعة إلى أن الموضوعات لا تتفاضل – كما قلنا – وليس هناك موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر ، أما الصورة ، وطريقة التناول وعلاقات وتفاعلات السياق والأسلوب هى المقدمة على كل شيء فى الأثر الأدبى ، لذلك يتقاسم الخيال مع الجمال شرفه وأهميته بالنسبة للوجود الإنسانى .

---

(٣٨) وإن كان من الأدق أن نقول : إن الموضوع من حيث هو شيء خارج القصيدة يقابل القصيدة ككل من حيث هى مادة لغوية لها صورتها على نسق ونسج معين .

لقد استعمل كولردج لفظ Esemplastic لتمييز عمل الخيال فى الفن ، وهو يرمى من وراء هذا إلى توجيه الانتباه إلى العملية التى يقوم بها الخيال عندما يعمل على التحام سائر العناصر مهما كان اختلافهما أو تنوعهما ، وكأن الخيال – بوصفه قوة سحرية – طاقة مستقلة تعمل على ضم وصهر جميع ملكات النفس ، ومن هنا ليس الخيال سوى تفاعل بين العيان الباطنى (أو الرؤية الداخلية) ، والعيان الخارجى ، ويبقى العيان الباطنى دائما هو الأساس بوصفه الأداة التى يتم عن طريقها ضبط العيان الخارجى ، وهذه هى القاعدة التى تقوم عليها المزاوجة التى يحدثها الفن بين الإنسان والطبيعة ، فضلاً عن أن الفن عن طريق الخيال يشعر الناس بما يجمعهم فى إطار وحدة الأصل ، ووحدة المصير[٣٩] .

(٣٩) انظر لجون ديوى : الفن خبرة ص ٤٥١/٤٥٣/٤٥٧/٤٦٣ .

رابعا : آرثر شوبنهور امتداد لمثالية الجمال الكانطى

ومن تلاميذ « كانط » المعروفين الفيلسوف « آرتر[شوبنهور » Shopenhaur ١٧٨٨ – ١٨٦٠ ، وقد كان أشد اهتماماً بالفن من أسعاده نفسه بفضل ثقافة واسعة ، وتجارب عميقة فى هذا المجال ، وقد حدَّ « شوبنهور » ماهية الفن بأنه تأمل الأشياء مستقلة عن مبدأ « العلة الكافية »[1] .

ومما يلفت النظر ، أن أثر هذه النظرة الأفلاطونية واضح عند « شوبنهور » فالفن يتأمل الأشياء كما هى فى أبديتها ، وهو غير العلم الذى يبحث عن العلل ، والمعلولات ، ومن ثم فالفن عند « شوبنهور » نوع من المعرفة ، ولكنها معرفة تضاد المعرفة العلمية العقلية التى هى من عمل العالم ، والتى لا تحتمل خلافا ، كما أنها سرعان ما تهرم فتفقد رونقها ، وقيمتها إذا تقدم الزمن ، وحلت محلها حقيقة علمية أخرى .

أما فى نطاق الفن ، فالفنان يخرج من شخصيته ، وينسى غاياته ومصالحه ، ويصبح ذاتا عارفة تنفذ إلى سر الكون بوصفه وحدة[2] ، وعلى هذا يصبح نشاطنا الروحى خارجا تماما عن مجال الإرادة ، ومصالحها الذاتية ، ويصل إلى حالة التنزه التى تغدو فيها الذات أداة للتأمل الخالص الذى يتغلغل به فى قلب الأشياء وماهيتها الباطنة .

ولذلك يقال : إن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، والصور التى يقدمها الفن على مدى تاريخه الطويل للجمال الإنسانى ، أو لمشهد طبيعى ، فلكل هذه الصور قيمتها ، وأصالتها التى لا ينقص من قدرها مرور الزمن ، واختلاف الآراء[3] .

ولعلنا نوافق « شوبنهور » فى تصوره طبيعة الفن من حيث إنه يضفى على الجزئى العابر طابع الكلية والشمول ، إلا أننا نرفض كما رفض الدكتور عاطف

---

(١) الدكتور فؤاد كامل / الفرد فى فلسفة شوبنهور ص [٤٩/٥٠] .
وانظر للدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٧٦ .
(٢) المرجع السابق .
(٣) انظر فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة ص ٥٨ .

جودة مسبقا ، أن يكون الفن انسلاخا من الشخصية ، وخلاصا تاماً من الإرادة الجزئية التي بدت له ، إذ الفن كان ولا يزال إبداعا تتأكد فيه الذات وتسبق الإرادة .

وبعامة يسمو « شوبنهور » بالقيمة الجمالية ، ويضعها فى أعلى مستوى يمكن أن يرق إليه الإنسان ، وفى إطار فلسفته العامة ، وفيها أن العالم (إرادة وتمثل) – الفنان مثل الفيلسوف ، إذ إنه يشاركه فى عبقريته ، ومضمونها ، كما يشاركه فى القدرة على التأمل الميتافيزيقى من خلال صور عقلية ، والفنان أيضا يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفنّ عنده هى الوصول إلى نوع من الفناء التام ، أو الغبطة الشاملة التى تتحقق إرادة الفنان عن طريقها من خلال عملية الإبداع الفنى[٤] .

والمعرفة فى الفن حدس ، وحين تغلب المعرفة « الحدسية » intuition على الإرادة (أى الجانب العملى) – فيما يقول « شوبنهور » فإن الذات العارفة سرعان ما ترى الجمال فى كل شيء ، ويستطيع الفنان المصور حينئذ أن يصوب إدراكه الموضوعى المحض نحو أتفه الأشياء ، وأحقرها ، فيولد لنا من تلك الطبيعة الصامتة لوحات ناطقة تثير الانفعال ، وتولد فى النفس الإعجاب ، مما يبدو هنالك من هدوء عقلى تحرر من الإرادة ، والمنفعة ، فاستطاع أن يتأمل الموضوعات بدقة وعناية وموضوعية[٥] .

لذلك ، فالخبرة الجمالية ، لابد أن تنطوى على فرار من المظهر إلى الحقيقة ، من الصيرورة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال ، لكى يبقى بوصفه مثالاً ، ومعنى هذا أن المتعة الجمالية تنحصر أولاً فى واقعة « المعرفة الخالصة» المتحررة من كل إرادة . وحينما نقول عن شيء ما: إنه جميل ، فإننا نعنى بذلك أنه موضوع « لتأمل وجدانى » أو « إدراك جمالى » يجعل موقفنا منه موضوعيا صرفا ، فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفرادًا ، بل بوصفنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة[٦] .

(٤) فلسفة الجمال . ونشأة الفنون الجميلة ص ٤٦

(٥)،(٦) مشكلة الفن ص ١٩٠، ١٩٢

معنى ذلك أن « التأمل عند شوبنهور » يعد حاسة أخرى لإدراك الجمال ، فالمتأمل يصير ذاتا عارفة خالصة متحررة من الإرادة ، ومن الألم ومن الزمان بفضل نوع من التطهير الجمالى — على حد قول كروتشيه — وعندئذ يبدو الفن كشفا حدسيا غامضا معجزاً بما فيه من أفكار — « إنه تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل »[٧] .

من هنا نلحظ أن « التأمل » الذى يريده « شوبنهور » تأمل روحى خالص من الغاية ، ولا يكون كذلك بطبيعة الحال إلا إذا كان نشاطنا الروحى متحررا من الإرادة ، والمصالح الذاتية العملية التى تعوق تأملنا الخالص الذى يمس باطن الأشياء ، وقلبها ، وماهيتها الداخلية .

إن نظرة الشاعر المتأمل نظرة مباشرة متميزة بالجدة ، ومتحررة من قيود العادة والعرف ، إن التأمل لدى الشاعر العبقرى أداته الفعالة لتحطيم ما يقف بينه وبين الأشياء موضوع تأملاته ، تلك التى أقامتها العادة ، والأجيال السابقة فيرى الموضوع جديدا رؤية مباشرة ، وكأنه لم يره ، وهنا ينبثق الإحساس بالجمال ، إنه إحساس مشوب حينئذ بالدهش ، والعجب والسحر ، وعلى هذا النحو « لا يوجد شيء مألوف ، أو حقيقة عتيقة فى نظر الفنان العبقرى ، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديدا غزيرا ذا دلالة مباشرة » وهذا هو بعض المقصود من قول « كولريدج » فى تعريفه الخيال الثانوى ، كما سبق القول : « إنه يذيب ، ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد »[٨] .

لذلك فإن شعور الإنسان بالجمال من أرق ما تحظى به النفس فى هذه الحياة ، إذ به يستطيع الإنسان أن ينتصر على الإرادة ، وهى فى نظر « آرثر شوبنهور » سبب كل شقاء ، لأنها تنتهى بصاحبها إلى القلق والمجاهدة ، فإذا ما استغرق الإنسان فى « التأمل » المحض فى الجمال سهل على عقله أن يصل إلى الغاية التى ينشدها ، وهى التسلط على الإرادة ، والتحكم فيها ، وعندئذ

---

(٧) علم الجمال لهويسمان ٥٠ .

(٨) انظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ٨٩ .

يقترب من الحال التى تحفظ عليه وجوده ، وكيانه ، وهى حال العدم الذى لا إرادة فيه[9]

إنه حال الطمأنينة ، والخلو من الألم ، والتحرر من أسر الهوى ، والاستمتاع بضرب من السلام النفسى العميق ، الذى يبعدنا عن مبائس الوجود والحياة .

معنى هذا أيضا أن النظر الجمالى « ينطوى على خروج تام على أساليب المعرفة المقيدة بمبدأ العلة الكافية ، وحين يتحرر الإنسان من سيطرة الإرادة يغوص فى طيات الموضوع ، وينسى ذاته متنازلاً عن ذلك الضرب الخاص من المعرفة ، القائم على مبدأ السبب الكافى والمقصور على إدراك النسب والعلاقات ، فإن الشيء الفردى المدرك سرعان ما يرقى إلى مستوى « المثال » أو الفكرة النوعية ، كما أن الذات العارفه نفسها سرعان ما ترقى إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان ، وشتى العلاقات الأخرى ، وعندئذ قد يستوى فى نظرنا أن نرى الشمس تشرق من سجن أم من قصر »[10] .

إذن كل شيء له جماله الخاص به من وجهة نظر « شوبنهور » ولكن هناك سلما يبدأ بالمادة ، وينتهى إلى الحياة ، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان ، «والجمال الإنسانى هو أعلى مستوى من المستويات الكاملة التى يمكن معرفتها »[11] .

وجدير بالذكر أن ثمة فارقاً بين « التأمل الجمالى » ، و « الملاحظة » فيما أوضحه لنا الشاعر والناقد الانجليزى « كولردج » فى مقاله عن « المنهج »[12] — فالعقل فى أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبى خالص الإحساسات التى تصل إليه من العالم الخارجى ، ويكون حينئذ بمثابة المرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هى التقليد (copy) —

(٩) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٤٩ .

(١٠) انظر مشكلة الفن ص ١٩٠/١٩١

(١١) علم الجمال لهويسمان ص ٤٩

(١٢) كولردج ص ٧

أما فى حالة « التأمل » فإن العقل ينطوى على ذاته فى حالة نشاط إيجابى ، ويفرض صوره على الإحساسات السلبية ، فيضفى عليها معنى وقيمة ، ولا تأتى المعانى من الخارج عن طريق الملاحظة ، وإنما تنشأ فى ذات الشاعر عن طريق « التأمل » بوصفه « أحد وظائف الفكر القادرة على التفكير « الجديد » فى فكرة متكاملة انتهى الفكر من تشكيلها »[13] ، وإذا كان الأمر كذلك « فالملاحظة » تقلب النظر فى الشىء من وجوهه المختلفة باعتبار ما هو عليه — ثم إن علماء النفس يرجحون أن الحدس يجرى فى المكان نفسه الذى يجرى فيه التأمل[14] وهذا مما يعطيه أهمية تفوق الملاحظة ودورها فى العمليات النقدية والإبداعية على سواء .

وفضلا عن ذلك فإن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلاً حيًّا كما يفعل المتأمل وإنما يكون الشكل الذى توجده شكلاً صناعيا ميتا ، ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة ، وربع تفاحة ، وربع ليمونة ، وربع رمانة ، ويضم هذه الأرباع جميعا بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة .

وقصارى القول أن التأمل يتضمن عملية الخيال الثانوى الذى حدثنا عنه كولردج ، لذلك فهو يخلق لنا كائنا حقيقيا حيا وموحدا ، « إنه يطور بذرة الحياة من باطن الشىء عن طريق ملكة الخيال ، وذلك طبقا لفكرة أو لمعنى معين فى العقل »[15] .

وأعتقد أن الفروق التى أوضحها النقاد من أمثال « كولردج » ، و « ايفور ريتشاردز » ، و « هاملتون » وغيرهم بين « الملاحظة » و « التأمل » ، أو بين الخيال « الأولى » ، و « الخيال الثانوى » هى الفروق نفسها التى وضعها « ديبلى » G. Dibblee بين نوعين من الحدس ، « الحدس الخالص » أو

---

(13)، (14) الأسس النفسية للإبداع الفنى (ط ٢) ص ١٩٢/١٩٣ .
(15) انظر كولردج ص ٧٠ — ٧٢ .

البسيط ، و « الحدس الراق » ، حدس الشعراء والفنانين ، الأول يطلعنا على الحق الذى لا جدال فيه بطريق مباشر لا يقوم على أى نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة ، والثانى تتبين فيه آثار التفكير الشعورى ذلك لأنه حدس مشيد على التجربة تأتينا نتائجه بعد أن نبذل الجهد الهائل لدرجة أننا لا نصل إلى ما يعنينا ، إلا أننا بعد فترة ما نفجأ بالحل يبزغ فى ذهننا ، ومن ثمّ يكون لهذا النوع ميزة أخرى غير ميزة القيام بالجهد المشعور به ، هى أن المضمون يبزغ فى الذهن ككل لا جزءًا بعد جزء ، لذلك تبدو العملية الإبداعية حية موحدة ، إنه الحدس الذى يتميز به العباقرة ، أما الحدس البسيط فهو ذلك النوع الشائع عند الجميع(١٦) .

إننا نحس فى العمل الأدبى الذى دخله « التأمل » بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المحدد ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعملها تؤدى الوظيفة نفسها ، والمعانى التى يصل إليها الشاعر عن طريق التأمل ، والتى يجسدها فى عمله الفنى هى « القيم » التى تبرزها العبقرية الشعرية فى عالم حجبت العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى ، وقيمة عن أنظارنا ، أى إنها تمثل لنا تقييم الشاعر للوجود ، والحياة الإنسانية ، لذلك فالرجل العبقرى - لدى كولردج - « هو الذى يحسّ بلغز العالم ، ويعيننا على حله »(١٧) .

إن ما ذهب إليه كل من « شوبنهور » و « كولردج » مما يؤكد لنا أن الذاتية شرط أساسى لتفوق الفنان ، وامتيازه ، وبلوغه درجة عالية من الأصالة ، والجمال ، ذلك لأن الأثر الفنى تعبيرا وخلقا هو محصلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجى والباطنى معاً ، وعندئذ يزول ما هنالك من تناقض بين الروح والمادة ، « والخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات » - فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول

---

(١٦) انظر الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة (ط ٢) ص ١٩٤/١٩٣/١٩٢ مع ملاحظة أن العمليات الحدسية تجرى فى مستوى ما تحت الشعور ولا يظهر فيها فى المستوى الشعورى إلا نتائجها وهى كعملية التأمل تتغذى بنفسها .

(١٧) انظر كولردج ص ٨٦ .

الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور واللا شعور ، الروح والمادة شيء واحد فى الأصل[١٨] .

ويؤكد « شوبنهور » أن العمل الفنى الجميل إنما هو انعكاس لاتحاد الذات بالموضوع مما يدل على الأصالة ، يقول فى ذلك :

« الأسلوب هو تقاطيع الذهن ، وملامحه ، وهو أكثر صدقاً ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه ، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع وهو أمر لا يلبث أن يثير التقزز والنفور ، لأنه موات لا حياة فيه .

أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون ، ممن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعنى بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى أى نوع من أنواع المحاكاة »[١٩] .

معنى ذلك أن الفنان هو صلة الوصل بين الطبيعة التى يخاطبها بقوله : « هذا هو ما كنت تريدين أن تفعليه ، وفاتك فعله » ، وبين المشاهد الذى يقول :

« إن بصرك لمن الضعف الشديد بحيث لا يستطيع أن يتلمس ما هو شائق حقا فى الوجود »[٢٠] .

من أجل ذلك ينبغى أن تنهض الفنون بالهدف الأوحد لها ، ألا وهو الكشف بوضوح عن الأشكال الخالدة التى لا تعد الأفراد سوى عينات باهتة لها ، لذلك كان على فنون الشعر غنائية ، أو ملحمية ، أو درامية ، أو فن مغامرات ، كان عليها ألا تقتصر على إبراز نماذج العالم الفيزيائى ، وإنما عليها أن تخرج إلى وضح النهار أنواع الخصائص المزاجية وأنواع المشاعر والأهواء[٢١] .

---

(١٨) انظر كولردج ص ٨٦ .

(١٩) فن الأدب ، من مختارات شوبنهور : ترجمة شفيق مقار ص ٥٣ .

(٢٠) (٢١) أندريه كريسون : شوبنهور : ترجمة أحمد كوى ص ٤٦/٤٧ .

هذا ، والشفقة عند « شوبنهور » أشبه بحاسة سادسة لإدراك الجمال . فالإنسان لا يتمكن من معرفة الأشياء وفهمها إلا بالقدر الذى يتعاطف به معها ، وبقدر ما يشفق به على الإنسانية ، والمشاركة الوجدانية عنده هى الغاية السامية للفلسفة بأسرها[٢٢] .

وانطلاقاً من هذه الأفكار والنظرات الرومانتيكية فى مسألة الجمال والفن ، عدَّ شوبنهور « الموسيقا » من أرق الفنون ، لأنها تختلف عنها فى أنها ليست صورة من صور الفكر ، بل صورة مباشرة من صور الإرادة نفسها التى هى جوهر جميع الأشياء[٢٣] .

ذلك لأن الموسيقا – كما يقول جون ديوى – تعليقا على رأى شوبنهور فيها – نضع أمام أعيننا صميم عمليات الإرادة فتهيئ لنا السبيل لتأملها ، لذلك « فإن الفواصل الموسيقية المحددة فى السلم الموسيقى توازى الدرجات المحددة للتحقق الموضوعى للإرادة ، وبالتالى فهى تقابل الأجناس الموجودة فى الطبيعة »[٢٤] .

أو بمعنى آخر : إنها عنده « ميتافيزيقا » على حد قول « هويسمان »[٢٥] أو كما يقول « شوبنهور » نفسه :

« إنها تكشف عن ماهية العالم الدفينة ، وتفصح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل »[٢٦] .

إن فى الموسيقا شيئا أليفا لا يمكن التعبير عنه ، فهى تبدو لنا أشبه بصورة لفردوس مألوف لنا غير أننا لا ندركه أبداً ، فهى بالنسبة لنا معقولة ، وإن كان لا يمكن بأية حال تفسيرها[٢٧] ، لذلك يقول « شوبنهور » :

(٢٢) هويسمان : علم الجمال ص ٥٠ .

(٢٣) آزفلد كولبه : المدخل إلى الفلسفة ص ١١٩ – وعلم الجمال لهويسمان ص ٥٠ .

(٢٤) جون ديوى : الفن خبرة : ص ٤٩٨ .

(٢٥) هويسمان : علم الجمال : ص ٥٠ .

(٢٦) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

(٢٧) علم الجمال لهويسمان ص ٥٠ .

« إنه ليبدو لمن ترك سيمفونيته تتغلغل فى نفسه تماماً ، أنه رأى كل الأحداث الممكنة للحياة وللعالم ، وهى تمر فى داخله ، ومع ذلك ، فإنه لو أمعن التفكير فى الأمر ، لما أمكنه أن يؤكد وجود أى تشابه بين هذه القطعة الموسيقية وبين الأشياء التى تمر بذهنه ، ذلك لأن الموسيقا تختلف عن كل الفنون الأخرى فى أنها تصوير مباشر للإرادة نفسها »[٢٨] .

وانطلاقا من هذا التصور يمكننا تسمية العالم موسيقا متجسدة ، أو إرادة متجسدة ، على أساس أن الموسيقا تتميز عن كل الفنون بأنها تمثل عالم الزمان الخالص بلا مكان ، فهى عالم إلى جوار هذا العالم الذى لا تعد جزءًا منه ، ذلك لأنها تكشف عن ماهية الإرادة الكونية بطريقتها الخاصة ، ولذلك استطاع « شوبنهور » أن يقول :

« إن فى وسع الموسيقا أن توجد لو لم يكن للعالم وجود على الإطلاق ، إنها لا تعبر عن شيء مما فى هذا العالم بعكس الفنون الأخرى التى تستعين بوسائط مادية كالحجارة وغيرها من المواد فى النحت والعمارة »[٢٩] .

كما أنها – أى الموسيقا – قد تمثل جميع حالات الوجود فى الكون ، كما قال شوبنهور نفسه[٣٠] .

وهذا معناه أن الفنون تتدرج بحسب صلتها بالطبيعة ، أو ترجمتها عنها ، أو استعانتها بها فى مراتب ، ولعل أقربها إليها الرسم ، والنحت ، والتمثيل ، والأدب ، والرقص ، والغناء ، أما الموسيقا فهى بطبيعتها أكثر الفنون استقلالاً ، إذ إنها ليست فنا تشكيليا لموضوعات يمكن الإشارة إليها ، كما أنها ليست فنا يستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا تصور أو لا تقلد شيئا له صلة بالواقع الخارجى مباشرة ، كما يفعل الرسم ، أو النحت ، أو الأدب ، الذى يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، الموسيقا إذن لا تمثل شيئا ، وهى

---

(٢٨)و(٢٩) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر ص ٢٧٧ .

(٣٠) ديفيد دتش : انظر مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق – ترجمة د . يوسف نجم ص ٢٣٢

فى هذا نمط مستقل بذاته[٣١] .

وليتضح معنى هذا أكثر نقول : إن الموسيقا تتساوى مع المثل ، أو إنها كالمثل تعبير عن الإرادة ذاتها جوهر الوجود ، إنها لا تمثل إلا ذاتها فى صورة مستقلة عن كل وجود آخر ، وعن أى منفعة عملية كما قلنا ، فى حين أن الفنون الأخرى توضح المثل ، ولكنها ليست المثل نفسها ، بحيث نجد لكل فن مجموعة خاصة من المثل ، فالعمارة مثلا مظهر للحدس بأفكار الثقل ، والمقاومة ، والظلال الجامدة فى الطبيعة – وهى تمثل عند شوبنهور أدنى مرتبة فى عالم الفن – وهناك الحدائق تعد مظهراً للحدس بالطبيعة النباتية .. أما الموسيقا فهى لغة عامة كلية ، تخاطب القلب ، ولا تتعامل بالتصورات مع العقل ، بل إنها تتعامل مع الروح مباشرة وبغير تصورات ، وهذا يعنى أنها تمثل ذاتها فى صورتها المستقلة عن كل وجود آخر ، تفسير ذلك « أن الموسيقا لا تعبر عن صورة معينة من الفرح والحزن ، أو الخوف ، بل إنها تعبر عن كنه السرور وجوهره ، إنها لا تشابه أو تمثل لنا الوجود ، بل هى تقدمه لنا فى حركته »[٣٢] .

والشعر بطبيعة الحال يلى الموسيقا فى المرتبة لتضمنه العنصر الموسيقى ، ومن خلاله « نرقى إلى مستوى المثال الجوهرى للإنسان نفسه ، ومن ثم فإننا نبلغ أوج أو ذروة نتائج أو ثمرات الإرادة بوساطته»[٣٣] .

وجدير بالذكر أن « شوبنهور » لم يكن أول من تحدث عن الموسيقا بهذا المفهوم ، أى بوصفها تعبيرا مباشرا عن الإرادة الخالصة ، والمشاعر الإنسانية ، إذ إن « أفلاطون » يعد أقدم من تحدثوا عن الموسيقا وفقا لهذا التصور ، فيما ذهب إليه « جاريت » ، وإن كان « جاريت » نفسه يرى أن الرقص أحق من الموسيقا بهذا الوصف إذ قال :

(٣١) انظر للدكتور فؤاد زكريا : التعبير الموسيقى ص ٩ .

(٣٢) جون ديوى : الفن خبرة – ترجمة د . زكريا ابراهيم ص ٤٩٦ . وانظر للدكتوره أميرة مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٤٧/١٥١ .

(٣٣) جون ديوى : الفن خبرة ص ٤٩٨

إن نظرية أفلاطون فى الموسيقا تصور الخلق الإنسانى ، والمشاعر الإنسانية تصويراً مباشرا حيا ، يفوق تصوير الفنون الأخرى لها ، ولعل الرقص أحق من الموسيقا بهذا الوصف ، ويضيف قوله :

« وربما لم يكن هناك فن يمثل – فى صدق – شعورنا بالجلال والجمال ، والهدوء ، والروعة ، كفن العمارة ، وإذا سلمنا بذلك جاز لنا أن نسأل : ألا يجوز أن الغابات والصواعق ، والجبال ، والجنادل ، والبحر ، والزهر ، والمدن الكبيرة ، ووجوه البشر فى نظرنا حالات عقلية ، فتجعل إدراكنا لها واضحا جليا بعد أن كان غامضا مبهما »(٣٤) .

فالشيء يكون جميلاً – إذن – لأنه « بدرجة ما » يصف أو يصور فى قوة شعوراً ، يمكننا أن نتخيله فى نفوسنا ، وبذا نعترف بأنه شعور إنسانى صادق(٣٥) .

ولعلى أرى أن (جاريت) قد وفق فى تحديده عبارته بقوله : « يصف شعوراً يمكننا أن نتخيله فى نفوسنا » ليؤكد أن التذوق الجمالى ليس مشروطا بتطابق العمل الفنى لتجربة المتذوق الشخصية ، يكفى أن تعرف التجربة من خلال تجربة فردية ، ثم لأننا فى الفن نتعامل مع تجارب ومواقف تجرى على مستوى الخيال ، ويمكننا أن نخضع أنفسنا لمسافة نفسية معينة تجعلنا نتذوق العمل ، وهذه المسافة يستطيع الفنان خلقها فى العمل الفنى الجيد ، لذلك تحدد القيمة فى الفن بأنها ليست فيما نفضله فعلاً ، بل فيما هو قادر على إثارة تفضيلنا واستجابتنا ، لأن ما يفضله بعض الناس فى وقت ما بسبب الاستجابة السريعة أو السهولة أو الإلف ، أو البساطة ، قد يرفضه غيرهم عندما يكون موضع خبرة دقيقة صحيحة .

ومما يجدر ذكره أن الشاعر الأمريكى كاتب القصة القصيرة « إدجار آلان بو » Edgar Allan Poe [١٨٠٩ – ١٨٤٩] يرد جمال الشعر إلى عنصر

(٣٤) د . فؤاد زكريا : انظر التعبير الموسيقى ص ٩ .

(٣٥) جاريت : فلسفة الجمال ص ٥٠/٥١ .

الموسيقا ، بوصفها أقوى عناصره الشكلية ، ولأنها الطريق إلى السمو الروحى ، وإلى الإيحاء الخصب ، كما أدرك هو الآخر أن الشعر شكل ، وصور قوية تحمل مادة خفية ، وقوته فى إيحائه ، كنغمات التأليف الموسيقى ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ، ولكن بالجمال وحده ، و « بو » بهذا يعد من أوائل الدعاة المحدثين ، والسابقين على شوبنهور ، إلى « الشعر الخالص »[٣٦] .

هذا ، ونعود فنقول : لعلنا قد لحظنا فى العرض السابق نوعاً من التناقض – الظاهرى – أو الازدواجية فى استخدام كلمة « الإرادة » عند شوبنهور ، فالفن عنده مظهر للإرادة ، إما بطريقة مباشرة كما هى الحال فى الموسيقا ، وإما بطريقة غير مباشرة كما هى الحال فى الفنون الأخرى ، والذى يقصده « شوبنهور » بالإرادة هنا ، الإرادة من حيث هى قوة ميتافيزيقية تكمن وراء كل ظواهر الكون ، هذا هو المعنى الأول .

أما المعنى الثانى ، فإنه يظهر لنا عندما نقول : إن الفن يحرر الفرد من رغبات الإرادة ، وأطماعها التى لا تقف عند حد ، والمقصود هو الإرادة فى الإنسان بما لها من أطماع ورغبات لا نهاية لها ، وهذا المعنى الثانى كان فى ذهن شوبنهور حيث تحدث عن الفن من حيث هو وسيلة لخلاص الإنسان وتطهيره[٣٧] .

وصفوة القول مما يلخص « علم الجمال » عند « شوبنهور » أن الفنان يعيرنا بصره لكى ننظر به إلى العالم ، إذ إن الفن هو خير طريق للوصول إلى المعرفة « النقية » بالعالم ، ومن هذا الوجه يكون الفن هو « التفتح المزدهر لكل ما هو موجود ، وإذا كانت الإرادة بائسة يسيطر عليها الألم ، فالفن أفضل عزاء ، وهو راحة مؤكدة ، إنه باعث على القوة والراحة معاً ، مما يؤدى إلى هذه الحماسة الجمالية التى تمحو أزمات الحياة »[٣٨] .

---

(٣٦) انظر النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ٣١٢/٣١٤ .

(٣٧) الدكتور فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ٢٧٨ .

(٣٨) مشكلة الفن ٥١ .

وقصارى القول فى هذا الذى رأيناه عند « شوبنهور » أن الفن عنده قائم على (الحدس) ، والتصور الحدسى عنده « هو المعرفة الأولية » ، بل إن للتفكير علاقة مباشرة « بالحدس » ، والوجود الحسى كما نعرفه ليس شيئا آخر سوى ظاهرة الوجود المطروح أمام « الحدس » ، الذى هو مصدر المدركات ، أو المفاهيم ، إذ إنها تخرج منه عن طريق التجديد ، كما يقول « أندريه كريسون » « عنْ شوبنهور » – وبالحدس يعرف الشيء فى ذاته ، لأنه ، أى الحدس معلول لما هو كائن خارج ذاتنا ، فجميع المفاهيم تستمد كل محتوياتها من التصور الحدسى فقط[٣٩] .

من هنا يحاول « شوبنهور » مثلما فعل « كانط » أن يفسر الإبداع الفنى بأنه نتاج تلك الملكة السحرية التى نسميها عادة باسم « العبقرية » ، على أساس أن الإبداع ضرب من الاجترار اللا شعورى ، فى الوقت الذى نجد فيه من علماء النفس من أمثال « هنرى دالاكروا H. Delacroix » – العالم الفرنسى – من يحاول أن يثبت بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس « وجدا صوفيا » أو « حدسا دينيا » ، بل هو صنعة ، وعمل ، أى إنه إلى جانب تلك القوة « الملزمة » التى تنفجر على حين فجأة فى صميم الحياة العادية للشعور ، إلى جانبها توجد عمليات سيكلوجية عديدة تتمثل فى الاستعداد المنهجى ، والخبرات الحسية ، وشتى المحاولات القصدية أو الإرادية[٤٠].

ويؤكد الدكتور « زكريا ابراهيم » ما قاله « دالاكروا » بقوله : إن تهيئة العمل الفنى تستلزم فى كثير من الأحيان ضربا من التضحية ، كما أن الأفكار تحتاج دائما إلى جهود بنائية متواصلة ، وتبعاً لذلك ، فإن « التنفيذ » أو « الأداء » هو المحك الأوحد لكل إلهام ، وهو وسيلتنا إلى عمل فنى جميل يبهرنا ، ويملك أنفسنا .

ويسوق الدكتور زكريا ابراهيم مثالاً لهذا النزوع المستمر نحو التحقيق أو

---

(٣٩) أندريه كريسون : شوبنهور : ترجمة د . أحمد كوى ١٠٢/١٠٣ .

(٤٠) مشكلة الفن : انظر ص ١٦٣/١٦٤/١٦٥ .

التنفيذ ، المصور الفرنسى المشهور « سيزان » Cézanne ، الذى كان نموذجاً حيا للصانع المحقق ، « ذلك أن العمل الفنى ليس مجموعة من المصادفات السعيدة ، أو الإشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى تنظيم الأحلام ، وصياغتها فى صورة « استطيقية » تتلاءم مع شعور الفنان »[41] .

إن ما وجدناه لدى « كانط » و « شوبنهور » ، سبق أن رأيناه لدى [أفلاطون] ، فالفن عنده تعبير عن المثل ،والمثال|هو الوحدة السابقة على الأشياء بعكس التصور الذى يمكن وصفه بأنه الوحدة اللاحقة على الأشياء – ثم إن رؤية « دالاكروا » هى نفسها رؤية « هوراس » لأن الفن عندهما ليس حدساً خالصاءينحى الواقع والصنعة والفكر جانبا ، فالفنان كما قلنا لا يدرك لمجرد الإدراك ، ثم إن النظر للأشياء فى إطار الفن وقد تحررت من شروط الزمان والمكان ، ومن كل ما تخضع له المعرفة العلمية عملية لا يمكن سبر أغوار الفن من خلالها ، وإذا كانت المعرفة فى الفن حدساً يختلف عن المعرفة العلمية ، ويعلو فوق النفع الخاص على أساس أن الحدس الفنى يمكننا من التسامى ، والقداسة حتى نحلق| فى أجواء المثل الأفلاطونية Ideas وإذا كان اكتشاف الجمال ناتجا عن فكرة سابقة عنه لدينا ، على أساس أنه إدراك قبلى سابق للتجربة ، إلا أن هذا كله لا ينسينا الحقيقة المهمة والتى تقول : إن الفنان لكى يبنى عملاً فنيا جميلاً ، لابد له من أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والحدس ، إلى دور الصنعة ، والأداء والتحقيق ، أما أن يكون الفن نوعا ساميا من اللعب واللذة ، وحسب ، فأمر لا يمكن أن نأخذه على إطلاقه ، إن التذوق الفنى الجمالى لا يؤخذ فقط من مجرد تنظيم الأصوات والألوان ، أو تطور الأحداث فى الدراما مثلاً مما يتصل بالشكل أو بالصورة عند كانط ومن لف لفه بحيث أصبح التذوق الفنى|عندهم محصوراً فيما نستمده من هذه العلاقات من متعة ، وبهجة جمالية صرف غير مرتبطة بأى أحداث أو تشبيهات ، أو معان مستمدة من الحياة الجارية بصورها الفكرية والمادية .

---

(41) مشكلة الفن : انظر الصفحات ١٦٥/١٦٤/١٦٣ .

نقول : لا يمكن أن يتم التذوق الفنى أو الجمالى من خلال هذا الإطار وحسب دون ربطه بالحياة التى نحياها ، والتى تؤثر فينا ، ونؤثر فيها ، ودون أن نضع فى اعتبارنا أهمية الصناعة فى الفن ودور الأداء والوعى فيها ، لذلك نرى فيلسوفا فرنسيا مثل « آلان Alain » ، يذهب فى هذا الصدد إلى القول بأن :

« الفنان صانع ، والفرق بين عمل الفنان ، وعمل الصانع ، إنما يرجع إلى تقدم الفكرة على التنفيذ فى الصناعة ، أما عندما يعدل الإنسان الفكرة فى أثناء التنفيذ ، فعندئذ يتحول الإنسان إلى فنان »(٤٢) .

ونضيف قولنا : إن التفسير الشكلى الذى يصف العمل الفنى بأنه عمل متخيل وحسب ، يصبح تفسيراً غامضا عندما نفكر فى الجانب الثانى ، وهو الوجود المادى والطبيعى للأعمال الفنية ، فالأداة الحسية ضرورية لكى يصبح العمل الفنى موضوعاً مشتركا شائعاً فى خبرة أفراد المجتمع مما يتم التجربة الجمالية ، ويوجد القدرة على إضافة استجابة خيالية ، لا يمكن للفنان الاكتفاء بتصوره وخياله المجرد لما سوف تكون عليه الكلمات ، والأصوات ، والدلالات ، والمعانى قبل أن يقوم بعملية التنفيذ والتشكيل الفنى والتى يكون للغة وتراكيبها ومعانيها دور أساسى يؤثر فى اتجاه الأديب خلال عمله ، بل ويكيف هذا الاتجاه ويعدله ، على أساس أن المادة الوسيطة ، هى التى يجسد فيها الفنان تصوراته وخياله ومطامحه ، وهذا مما يؤكد لنا الدور الذى تقوم به خامات الفن على أشكالها وألوانها فى أثناء التنفيذ ، وتحويل الفكرة إلى فن يواجهنا ونواجهه فى عالمنا الفسيح ، إنه التنفيذ الذى يتعاوره الخيال والحدس ، فى مقابل الوعى والإرادة فى وجود وسيط – كما قلنا – يؤثر فى طبيعة ودرجة هذا وذاك – من هنا سمعنا بوجود علاقة سيكلوجية بين الفنان ومادته ، إذ إن كل فنان أخبر من غيره بمادته وطبيعتها إذ بدونها لا يستطيع أن يتفنن .

إن ما ذهب إليه « شوبنهور » هو النقطة التى بدأ منها تفكير « نيتشة » فى المشكلة الفنية ، فالفن عند نيتشة ليس وسيلة لإماتة الإرادة ، إرادة الحياة ، إذ

---

(٤٢) د . أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ٢٧ .

إن الفن فى الواقع يندمج فى صميم هذا العالم ، وهو النشاط الخلاق الذى يؤكد الحياة ، ويعليها ، ويقف منها موقفا إيجابيا .

خامساً : بندتو كروتشيه ، ومفهوم الجمال .

وإذا كان شوبنهور قد أكد فى الفن على الجانب الجمالى الخالص منتميا إلى مدرسة « كانط » ، فإننا نرى ناقدا مثل « كروتشيه » (Croce) – ١٨٦٦ – ١٩٥٢ – يسير فى الاتجاه نفسه منبها إلى موضوع مهم هو ضرورة عدم الربط بين اللذة والفن ، إذ إن ثمة فارقا بينهما ، يقول :

« المذهب الذى يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة فى الفن ، وإن هذا المذهب قد تغلبت عليه أصول كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية ، فظهر أول ما ظهر فى العالم اليونانى والرومانى ، وكانت له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر ثانية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولا يزال فى أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ، ولا سيما من قبل المبتدئين فى فلسفة الفن الذين يبهرهم فى الفن أنه باعث على اللذة »[١] .

ويقول فى موضوع آخر :

هناك فارق بين « اللذة » و « الفن » ، فقد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا ، لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت ، ورب صورة معترف بجمالها ، ثم هى تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدوّ لنا ، أو منافس تدر عليه بعض الفوائد ، أو تمده بقوة جديدة »[٢] .

معنى ذلك أن « كروتشيه » يرى أن متذوق الفن أو الباحث فيه ، لابد أن يجد نفسه منخدعاً ، إذا ما ركن إلى مجرد الهزة النفسية التى تتركها الآثار الفنية فى نفسه لأول وهلة ، دون أن يفرق بين ما يثيره الأثر من لذة أو هزة ، مما يرتبط بالمنفعة الشخصية ، وبين المعايير الحقيقية – كما يقول – فهناك المعايير الموضوعية مثلاً كالعلاقات اللغوية فى الشعر ، وهناك التناسب ، والتوازن ، والارتباطات مما يقيمه النحو بينها ، وهناك العاطفة ، والانفعال ، وطريقة

(١) كروتشيه : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى ص ٢٩ .

(٢) المجمل فى فلسفة الفن ٢٨ .

الفنان فى الإفصاح عنهما ، ثم هناك كيفية إدراك الشاعر لموضوعه عن طريق الخيال ، بوصفه السبيل الذى تتحقق به المحاكاة فى الشعر ، إذ لا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميز للعالم والموضوعات فحسب ، بل تصبح تشكيلاً لمعطياته فى المخيلة ، لأن المخيلة هى القوة الإدراكية التى تجمع ، وتؤلف بين الصور ، بل وتعيد تشكيل معطياتها فى علاقات جديدة تضفى على المحاكاة ما فيها من استطراف وتعجيب ، وبإيجاز كل ما استطاع الشاعر عمله فى سبيل خلق نغم أو جو شعورى حول الأحداث ، والمواقف ، والأشخاص ليخلع عليها غلالة من المثالية تبرز الأحداث والمواقف والأشخاص جديدة كل الجدة مما يكون علامة على نجاح الفنان فى إيجاده الوحدة بين الذات والموضوع ، أو الروح والمادة ، وبهذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة الفنية ، ويكون هذا كله هو الجمال المحض أو الخالص .

إن كل هذا يلجئنا إلى البحث الجاد والمستمر عن مواطن الجمال ، والتى هى أكبر بكثير من مجرد اللذة ، وإن البحث يوجب قراءة الأثر ، قراءة ثانية ، وثالثة ، بل وأكثر من ذلك قبل الحكم عليه بالجمال أو بالقبح؛ لنجنب أنفسنا كل ما يمكن أن يتسلل إلى أحكامنا مما هو خارج عنا ، وعن طبيعة تركيب الأثر نفسه غير خاضع لأسس موضوعية مشعور بها ، ومشتقه من طبيعة الفن نفسه .

ولعل « كروتشيه » أراد أن يفصل بين اللذة والفن ردًّا على أولئك النقاد الذين يجزمون بنسبية الأحكام الجمالية ، فما يكون جميلاً لى قد لا يكون رائقا للآخرين ، بل ربما بدا لى قبيحا بعد فترة ما ، وفى ظروف مغايرة ، إذ إن للانطباعات النفسية دوراً لا ينكر فى هذه الأحكام ، وإذا كان لابد من لذة ، وانطباع خالص ، فلتكن اللذة الناشئة عن العمل نفسه بعيداً عن المنافع والمصالح . إلا أن كروتشيه كان حريصا على بيان قيمة الفنّ من حيث هو فن خالص ، بعيدا عن الانطباعات الشخصية السريعة ، إذ إن مقياس اللذة والألم لا ينبغى أن يلهينا عن نسيج العمل ، ومكوناته ، التى تنبثق فيها أصلاً الرؤية الجمالية الخالصة ، إنها دعوة إلى إدراك الجمال إدراكا موضوعيا مفصلاً ، عن

طريق ذوق مثقف مدرب معلل يرتبط بمعايير فنية غير مخططة سلفا ، وإنما هى مشتقة من طبيعة الفن ، وتاريخ التراث ، أو بعبارة أخرى « مشعور بها » ، أما الإدراك الانطباعى السريع فهو غير دقيق فى فهم الفن ، والإحاطة بعالم الجمال فيه .

إن ما نقوله هذا ، ليس بعيداً عما قاله « كولردج » من قبل فى كتاب « سيرة أدبية » ، يقول :

« قد يكون الجمال موجودا فى موضوع لا يبعث على اللذة فى ذاته ، وإنما يكون جماله فى تناسب أجزائه جميعاً ، بحيث تخلق كلا موحداً ، ولا يرجع جمال الشيء الجميل إلى ما ارتبط به فى أذهاننا من أشياء كما هى الحال فى الشيء اللذيذ ، بل قد ينتج جمال الشيء من هدم الارتباطات التى نكون قد كوناها حول الشيء »[3] .

وأعتقد أن هذا ليس ببعيد أيضا عما أكده « أبركرومبى » بقوله :

« ليس فى العالم شيء يستطيع أن يحد من حرية الناقد فى حكمه الذاتى فى البحث عن قيمة أثر من الآثار إذا ما أريد نقد الصناعة والمهارة الفنية نقدا وافيا ، فإن الحكم الذاتى يجب أن يعززه الحكم الموضوعى ، ويجب أن يراعى القواعد ، ويتمسك بها ، ولا نقصد القواعد التى فرضت فرضا ، بل القواعد التى اشتقت من طبيعة الفن[4] .

والناقد كما يقول « أناتول فرانس » أمام الأثر الفنى ليس قاضيا يصدر الأحكام ، ولكنه روح حساسة تفضل مخاطراتها فى عالم الأعمال الفنية العظيمة[5] .

---

(٣) كولردج : سيرة أدبية جـ ٢ ص ٢٥٣/٢٥٩ – ترجمة د . مصطفى بدوى – ضمن كتابه عن كولردج ص ١٨٣ .

(٤) لاسل ابركرومبى : قواعد النقد الأدبى/ ترجمة محمد عوض ص ١٨٥/١٨٦ .

(٥) من الوجهة النفسية : للأستاذ محمد خلف الله ص ٢٥ .

وهذا ما دعا الدكتور عز الدين اسماعيل إلى تقسيم « الذوق » إلى ذوق « عام » ، وذوق « خاص » ، فالذوق « العام » هو الذوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، والذوق بمعناه « الخاص » هو الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس ، وهو النوع « الموضوعى » الذى يأخذ بالقواعد العامة للفن ، وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ، ونسبية ، على أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة ، وهى جمالية ، الأولى أحكام شخصية ، والثانية كما قلنا أحكام موضوعية ، هذه شخصية ، لأنها تعبر عن ذات الفرد متأثرة إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصيا ، أو فكريا ، وبالآراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لجنسه .. الخ ، أو بالمصلحة والنفع ، وتلك موضوعية ، لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشىء ، والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن مواطن الجمال البحت ، وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص ، وانطباعه ، فهو يقول : هذا حسن ، وهذا قبيح ، هذا مفضل على ذلك ، هذا أخلاقى ، وذاك مناف للأخلاق .. الخ

ويتضح الذوق بمعناه « العام » ، وبأحكامه الشخصية السريعة فيما يسمى « بالنقد الشعبى » . أما أحكام الذوق بمعناه « الخاص » أحكام للعقل دور فيها ، أحكام تبين الجمال الخالص فى الشىء مقدراً بحسب القواعد الفنية المشتقة من طبيعة الفن نفسه ، ومن داخل نسيجه ، مثل الانسجام « الهارمونى » ، والتناسق « السيمترى» ، والتوزيع ، والنظام ، والعلاقات .. الخ .

وهذا هو الذوق الجمالى الصرف ، وأحكامه هى الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق ، ولعل الصعوبة فى هذا النوع من الذوق تأتى من حاجة صاحبه إلى الخبرة ، والثقافة ، والدربة ، مما يساعد على إصدار الحكم والتعليل له مما يوضح مواطن الكمال والجمال الخاصة بالشىء الذى يقام عليه الحكم[٦] .

هذا ما يمكن أن نوضح به ما قلناه تعليقا على اتجاه « كروتشيه » ، ويمكننا أن نفسر به أيضا قول « كولردج » :

(٦) انظر للدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية (ط ١) ص ٨٤/٨٥ .

« لا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم ، كما يزعم البعض »[٧] .

وأفسِّر ذلك بأن الخيط الذى يربط الفن برباط الجمال ، هو ما يمكن معرفته بوساطة هذا الذوق « الخاص » ، الذى يبحث عن مواطن الجمال فى الأثر الفنى ، وهو الخيط نفسه الذى يبقى قويا بعد أن تزول أُلفتنا للنص ليتذوقه غيرنا ، أو لنتذوقه نحن مرة أخرى ، بعد أن يكون قد أصبح مستغربا بعد مدة من تركنا له .

ولكن ما الرأى فيما حكاه « اسحق الموصلى » عن « المعتصم » ، فيما حكاه لنا « الآمدى » فى موازنته إذ قال :

« إن من الأشياء أشياءً تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » ، وليس فى وسع كل أحد أن يجعلك فى العلم بصناعته كنفسه ، ولا يجد إلى قذف ذلك فى نفسك ، ولا فى نفس ولدك ، وهو من أخص الناس به سبيلا ، ولا أن يأتيك بعلة قاطعة ، ولا حجة باهرة »[٨] .

وبمعنى آخر : إذا قلنا : إن الذوق المثقف أحيانا يصدر أحكامه الجمالية من غير تعليل ، أو سبب ، رغم استقامته ودربته ، فماذا يكون ردنا ؟ .

يكون ردنا : إن المواقف التى يحكم فيها الذوق المثقف دون تعليل قليلة بالنسبة إلى تلك التى يستطيع فيها التعليل ، وهذا مما لا يخفى على عاقل .

ونعود لنقول :

إن اللذة الحقيقية التى يمكن أن نحسّ بها « هو فى قدرة الشاعر أو الفنان على إخضاع التجربة للنظر والسيطرة على العاطفة المشبوبة ، وفرض النظام على اللا نظام ، والإرادة على اللا إرادة ، وهيمنة شىء من الوعى على اللا وعى ، إنها درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد ، بين العقل والشعور ، بين

(٧) كولردج/ سيرة أدبية/ ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٢٥٩/٢٥٣ ضمن كتابه كولردج ص ١٨٤ .

(٨) الآمدى : الموازنة ص ١٧٦ .

الإرادة ، واللا إرادة »[٩] .

فالفن ليس إنتاجاً لأخيلة حقيقية ، وليس انفجاراً صاخبا للهوى ، وإنما هو سيطرة على هذه الاندفاعة بوساطة فعل آخر ، أو هو إن شئت أن يحل الفنان محل هذا الانفجار انفجار آخر هو الرغبة القوية فى الإنتاج ، والتأمل ، وما يصاحب الإبداع الفنى من ضروب القلق ، وضروب الفرح[١٠] .

هذا - ويرى « كروتشيه » فى إطار فلسفته الجمالية المثالية ، أن أولى خطوات نشاط الفكر ، هو النشاط الفنى ، إذ إن للنشاط عنده صورتين : المعرفة ، والإرادة ، أو العلم ، والعمل ، وللمعرفة صورتان ، معرفة حدسية ، وهى إدراك الصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن الذى نكتشف من خلاله صفة التفرد لعالم الفنان الخاص به ، ومعرفة مفهومية وهى إدراك العلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق .

وللنشاط العمل كذلك صورتان : نشاط اقتصادى ، ونشاط أخلاقى ، أما الأول فيهدف إلى تحقيق غايات فردية ، وأما الثانى فيهدف إلى تحقيق غايات كلية ، وهكذا يتألف من المعرفة والإرادة ، أو من العلم والعمل مفهومات أربعة ، تستنفذ الحقيقة ، هى الجمال ، والحق ، والمنفعة ، والخير ، وهذه هى الحقيقة بأكملها ، وهى هى الفكر[١١] .

ويهمنا هنا أن نعرض لأهم جانب من هذه الجوانب ، وهو الجانب الفنى ، وقد عرف كروتشيه الفن بأنه « حدس محض » (تأمل لا شعورى) أو تعبير « محض » ، وهو ليس حدساً عقليا كما زعم « شلنج » ولا هو حدس منطقى كما رأى « هيجل » ، ولا هو « حكم » كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخى

---

(٩) راجع فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر للدكتور العشماوى ص ١٣ والمجمل فى فلسفة الفن ص ٢٥ .

(١٠) انظر فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٣ - والمجمل فى فلسفة الفن لكروتشيه ص ٢٥

(١١) السابق ص ٢٣ - والمجمل فى فلسفة الفن لكروتشيه ص ٦/٧ .

- « إنه حدس مجرد من المفهوم ، ومن الحكم ، إنه صورة المعرفة فى فجرها »[١٢] .

ويرد « كروتشيه » على أولئك الذين يزعمون بأن الفن ليس حدساً ، بل عاطفة ، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه ، قائلاً :

« إن الحدس intuition المحض لكونه غير ذى صلة بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة ، والانفعال ، وإنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أى إن ثمة حرارة متأججة تحت هذه البرودة الظاهرية ، وإن كل خلق فنى هو فى الحقيقة حدس محض ، وغنائية محضة »[١٣] .

معنى ذلك أن العاطفة من ملابسات الحدس ، ولم لا - والعمل الفنى تصور محض فى نظره ؟ ، « إن هذا التصور المحض هو الكون فى هذه الصورة الفردية ، أو هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون »[١٤] .

معنى هذا أيضا أن « الحدس » رؤية شخصية لصور جمالية معبّر عنها ، أو هو حساسية فنية جمالية قادرة على التشكيل ، والتعبير ، لذلك فالفن عنده وسيلة للبوح ، والإفضاء عن الرغبات ، والآلام ، وكل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر ، وكل صورة يبدعها خياله « تنطوى على المصير الإنسانى كله ، وتضم كل الآمال ، والأوهام ، والآلام ، والأفراح ، والأمجاد الإنسانية ، تحوى قصة الواقع فى صيرورته ، فى نموه الدائم ، وهو يخرج من جوهر ذاته عذابا وسعادة »[١٥] .

إذن - فالفن قائم على طابع كونى ، رغم أنه تصور فردى ، إنه لا يعكس رؤية محددة للوجود ، وللعالم ، إن نظراته تشمل العالم بأسره ، وإن هذا على وجه خاص مما يميز الفن القوى المتماسك عن الفن الرخو المنحل ، إن الفن

---

(١٢) المجمل فى فلسفة الفن ص ١٦٣/١٦٢ .

(١٣) المجمل فى فلسفة الفن ص ١٦٥/١٦٤ .

(١٤)و(١٥) السابق ص

القوى موقف وتجربة إنسانية ، يحس بها الآخرون ، كما أحس بها المبدع نفسه ويعايشونها كما لو كانت تجربتهم الخاصة .

يقول كروتشيه فى موضع آخر :

« فإن تصب المضمون العاطفى فى صورة فنية ، فمعنى هذا ، أنك أضفيت عليه طابع الكلية ، ونفثت فيه نفخة كونية ، وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين ، بل هما شىء واحد »[١٦] .

ولا يخفى علينا من خلال معنى العبارة تأثر كروتشيه بأرسطو ، يقول الدكتور عفت الشرقاوى فى هذا الصدد :

« إن الاستخدام الأدبى للألفاظ مثلاً فى مجال الأدب يعتمد على المعنى السيكلوجى لها ، أعنى دلالتها الارتباطية الذاتية ، والجماعية ، ولكنه اعتماد يتجه فنيا بهذه الإيحاءات الخاصة إلى سياق موضوعى ، كأنه يفك ارتباطها التقليدى ، وتلك هى مهمة الصناعة الأدبية ، فإن عبقرية الكاتب الخلاقة ، إنما تتجلى خير ما تتجلى فى وضع هذه الألفاظ ذات الإيحاء السيكلوجى، والترائى الخاص فى « صيغة » جديدة ذات طابع كلى عام ، وهكذا تصير مهمة الشاعر تحويل كل ما هو ذاتى وخاص من دلالات الألفاظ إلى كل ذى طابع عام »[١٧] .

ويلحظ « كروتشيه » أن تمييزات خداعة بدأت تملأ ساحة فلسفة الفن ، ومن أشهرها التمييز بين الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى ، إلا أنه يرفض مبدأ الفصل بين المضمون وصورته ، فلا ثنائية فى العمل الفنى ، إذ إن العمل الفنى صورة يذوب فيها كل عنصر من عناصره ، لذلك كانت الصورة عنده هى قوة التعبير ، وهى القدرة الممثلة للأشياء ، أو المصورة لها ، والمضمون عنده هو الإحساس ، أو الانفعالات قبل صقلها صقلاً جماليا ، وإخضاعها

(١٦) المجمل فى فلسفة الفن/ ١٦٧ .

(١٧) الدكتور عفت الشرقاوى/ بلاغة العطف فى القرآن الكريم ص ١٥١ .

للصورة التى هى المجال الأوحد لصقل المضمون ، وإبرازه فى شكل تعبيرى عن طريق النشاط الفكرى .

لذلك فقد تميز مفهوم الفن عنده عن المفاهيم المنطقية ، والفلسفية ، كما تميز الفن عن اللذة ، والأخلاق ، وإذا كان ثمة قيمة للمضمون عنده ، فهى قيمة لا تكتسب إلا من خلال العمل الفنى نفسه ، لذا نراه يقول :

« فسيان إذن – أن نعد الفن مضمونا ، أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى إن الشعور هو المصور ، وإن الصورة هى الصورة المشعور بها »[18] .

ثم إنه يخطىء النظرية التى تعرف المضمون الفنى بأنه عاطفة ، أو حالة نفسية ، ذلك لأن « العاطفة ، أو الحالة النفسية ، ليست مضمونا خاصا ، إنما هى الكون منظورا إليه من ناحية الحدس ، وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجها أى مضمون آخر ، ليس فى الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصورة الحدسية ، لا الأفكار التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية التعقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية ، والعناصر الرياضية التى هى الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة »[19] .

وهكذا يوّحد « كروتشيه » بين المضمون والصورة ، إذ لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن « الصورة الحدسية » ، وما الفكر ، والعقل ، والتخطيط ، والتجربة ، والإرادة ، إلا وسائل ضرورية وخادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

وفى تجربة الوعى الذاتى ، أو الشعور بالذات ، تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع الشىء نفسه ، ويزول بذلك التناقض بينهما ، وهذه

---

(١٨) المجمل فى فلسفة الفن لكروتشيه / ص ٦٦/٥٧/٥٦ .

(١٩) السابق ص ٥٦ – ٦٦ .

الحقيقة التى هى أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر ، وعن طريق الخيال ، فيما ذهب إليه « شلنج » ، وهو كانتى النزعة فى مذهبه الجمالى[20] .

هذا - ويعلق الدكتور غنيمى هلال على اتجاه « كروتشيه » بقوله :

ليس الفن تقليدا للطبيعة عند « كروتشيه » ، بل هو خلق مستقل عنها ، فموضوع الفن ، لا قبح ، ولا جمال فيه ، فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه فى كلتا الحالين جميل ، وإنما يكون القبح الفنى فى التعبير فى اختلاف الوحدة ، أو فى انعدام التساوق ، أو فى الجرى وراء بهرج التعبير الذى يضر الشكل إذ هو نتيجة ضعف الحدس بالتصوير[21] .

ونضيف فنقول :

لا يريد « كروتشيه » أن يكون العمل الأدبى تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره فى تجربته عن ذات نفسه ، ورؤيته ، وهو عندما يجعل الفن حدساً محضاً ، إنما يقرر أن العمل الفنى فردى خالص مصدره قوة الحدس التعبيرى أو حساسية الفنان ، وقدرته على الرؤية والتمييز ، ووقوع حسه ، وانفعاله على أشياء ، وعلاقات لا تتوفر لرؤى غيره من الناس ، إنه بخياله يذيب ، ويلاشى ، ويحطم لكن يخلق من جديد (كما يقول كولردج) محولاً الواقع إلى مثال ، إن الفن عنده باختصار ، خلق حر غير مقيد بقوانين خاصة تحكمه .

إن هذا ما نلمحه فى قول (ستيفن سبندر) Stephen Spender :

« إن التجربة الشعرية إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هى فى خواطر الشاعر ، وعقله ، فى إخلاص تام ، وذلك يتطلب تباعاً تركيزاً لقواه ، وانتباهه فى تجربته »[22] .

(٢٠) كولردج ص ٨٦ .

(٢١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٦٦ .

(22) S. Spender: The making of a poem

وشبيه بهذا قول : « جون مدلتون مرى » : « إن طريقة اللغة تتبع الطريقة الخاصة فى الشعور أو الرؤية ،ولذا، فالأسلوب الصادق يجب أن يكون تعبيراً لغويا كافيا كل الكفاية ، ومبينا عن طريقة الكاتب فى الشعور »[٢٣] .

ويشير « كروتشيه » أيضا إلى أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته ، طالما كانت العبقرية الأصلية لدى الفنان هى فى الحقيقة كامنة فى قدرته على استغلال مادة فنه ، واستثمارها على النحو الذى يبلغ به درجة عالية من الكمال يقول :

« إنك لو جردت الشاعر من أبحره ، وألفاظه ، وقوافيه ، لما بقى هناك فكرة شعرية ، كما يخيل إلى بعضهم ، بل لما بقى شىء البتة . فإنما الشعر مع هذه الألفاظ ، وهذه القوافى ، وهذه الأبحر »[٢٤] .

والرؤية نفسها نجدها عند معاصره « جورج سانتيانا » [١٨٦٣ - ١٩٥٢] الذى يرى أن القيمة الحقيقية للعمل الفنى لا تكمن إلا فى صورته وسياقه الذى تتحد فيه عناصر العمل كلها - يقول :

« يتألف التأثير الرئيسى للغة من المعنى ، أى مما يعبر عنه من أفكار ، إلا أن التعبير يستحيل بدون العرض ، ولابد للعرض من أن يكون له شكل ما ، وهذا الشكل الذى تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التى يتألف منها تأثير اللغة ، وإن كنا فى الحياة العملية نغفل عنه فى اهتمامنا بما توصله لنا الوسيلة من معنى ، وهو فضلاً عن ذلك شرط يحدد نوع التعبير الممكن ، وغالبا ما يحدد الطريقة التى ندرك بها الموضوع الموحى به ، ولا يوجد لأية لفظتين القيمة نفسها سواء فى اللغة الواحدة ، أو فى لغتين مختلفتين ، غير أن التأثير الذاتى لا ينتهى هنا ، فليست اللفظة الواحدة إلا حلقة فى سلسلة التراكيب التى تتكون منها ، والتى تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مركزة فى شكل رموز »[٢٥] .

. (23) Murry: The proplem of style p 87

(٢٤) كروتشيه/ المجمل فى فلسفة الفن / ٨٦ .

(٢٥) جورج سانتيانا/ الإحساس بالجمال/ ص ٢١٦/١٨٩ .

كما يقول أيضا : إن أصفى حالة للقيمة التعبيرية هى التى يتحد فيها الشكل بالمضمون بحيث لا يمكن لأيهما أن يثير الاهتمام وحده ، وجمال المادة والمحتوى يولد نتيجة لعملية الربط بينهما[٢٦] .

إذن فالنظرة الجمالية عند كل من « كروتشيه » ، و « سانتيانا » لا تفصل بين الشكل والمحتوى ، كما قلنا ، وهذه كما يقول : « وليم فان أوكونور » : «تركة « ديكارتية » ، فللمعنى علاقة بالشكل أشبه بعلاقة العقل بالجسم »[٢٧] .

وانطلاقاً من هذا التصور كان من السهل على « كروتشيه » أن يحسم القول فى مسألة التفرقة بين « الحدس » و « التعبير » فالحدس الفنى الجمالى بمثابة تعبير ، فإن ما لا يتحقق تعبيراً ، ليس حدساً ، ولا تمثلا ، ثم إن حرصه على عدم التفرقة بين المضمون والصورة ، تأكيد لتمسكه بضرورة الربط بين « الحدس » و « التعبير » ، فالتفرقة بين المضمون والصورة فيها تمييز للحدس عن « التعبير » ، كما أن فيها تمييزاً للجمال عن التعبير أو الحدس . « فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان »[٢٨] .

ومن المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج ، وأصبحت فكرة حقا ، دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت داخل الأذن ، ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا ، رأيتها تترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية[٢٩] .

وإنك لو جردت الشاعر من أبحره ، وألفاظه ، وقوافيه ، لما بقى هنالك

(٢٦) الإحساس بالجمال/ ص ٢١٦/١٨٩ .

(٢٧) انظر النقد الأدبى لوليم فان أوكونور / ترجمة محمد عوض محمد / ص ١٧ .

(٢٨) المجمل فى فلسفة الفن ص ٥٨ .

(٢٩) السابق ص ٦١/٦٠ .

فكرة شعرية ، بل لما بقى شيء البتة ، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ ، وهذه القوافى ، وهذه الأبحر ، وليس فى وسعنا كذلك أن نقول : إن الجسم كله ، فى كل خلية من خلاياه ، وفى كل عنصر من هذه الخلايا هو فى الوقت نفسه بشرة[٣٠] .

إذن فالتعبير هو « الحدس » ، وهو « الجمال » ، « فليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على سواء ، إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدنيا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف »[٣١] .

المسلم به إذن عند « كروتشيه » أن وحدانية الجمال عنده لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والبديهة ، أو بين العاطفة وحالة النفس ، والصيغ الأسلوبية ، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمفهوم كروتشيه ، فإن هذا المفهوم يختلف عند « فوسلر » Fossler ، الذى يعد الفن الشعرى « جزءًا من اللغة وليس مطابقا لها »[٣٢] كما أن عنصرا من الشعر موجود فى كل أشكال اللغة .

هذا – ويؤكد « كروتشيه » ضرورة الربط بين « الحدس » و « التعبير » فارقاً بينهما وبين التعبير العملى بقوله :

« يجب ألاّ نخلط بين التعبير الذى وحدته بالحدس ، وجعلته مبدأ للفن ، أعنى التعبير الفنى ، وبين التعبير العملى الذى يسمونه تعبيراً ، وما هو فى الواقع إلا الرغبة ، أو الصبوة ، والإرادة ، والفعل نفسه ، الذى يصبح بعد ذلك مفهوماً من مفاهيم المنطق الطبيعى ، أعنى علامة لحالة نفسية واقعية معينة »[٣٣] .

---

(٣٠) السابق ص ٦١/٦٠ .

(٣١) المجمل فى فلسفة الفن لكروتشيه : ص ٦٥ .

(٣٢) الدكتور سليمان العطار : الأسلوبية وعلم التاريخ من مقال بمجلة فصول /ع ٢/١ ص ١٣٥ وانظر للدكتور مصطفى ناصف نظرية المعنى ص ١٤٧ .

(٣٣) المجمل فى فلسفة الفن ص ١٦٧/١٦٦ .

وأعتقد أن هذا النص فى حاجة إلى بيان مغزاه الحقيقى ، فهو يؤكد موقف كروتشيه المثالى ، إذ إنه يرجع كل شىء فى الفن ومجال التعبير الفنى إلى الروح أو العقل المحدس ، وهذه هى الحقيقة فى نظره ، والفن إذ يبلغ أقصى درجات الحقيقة فلأنه يتجاوز المحسوس والفيزيقى ، وهذا ما نفهمه من معطيات كلامه عن الحدس ، وهذا أمر واضح هيّن ، إلا أننا نواجه أمرًا صعبا يكاد كروتشيه من خلاله يتناقض مع نفسه - إذا لم يكن قد وقع فى التناقض بالفعل - هذا إذا تصورنا آراءه كلها مجتمعة من خلال هذا الدرس ، هذا الأمر يتجسد فى أن كروتشيه من خلال هذا النص السابق والأسبق ، يرى أن الخلق الفنى عملية خيالية صرف تتم كلها فى باطن الفنان ، ومن خلال حدسه الروحى ، إنها لا تتم بدون وسيط مادى فى الداخل ، بل إن الوسيط المادى فى رأيه يكون ضمنيا فى عقله وباطنه أيضا .

وهذا ما يعنى به قوله : (التعبير العملى) ، وكأنى به يرى أن الفنان لا يصور بيده أو بلغته ، أو بمواده التشكيلية ، بل بعقله بوصفه مبدأ أساسيا لتفسير أى خلق فنى ، وبمعنى آخر ، إن تحقيق العمل الفنى فى الواقع أو فى الخارج عند « كروتشيه » ليس هو العملية الأساسية لدى الفنان ، بل إن هذا التحقيق الخارجى والواقعى العملى لا يعدو أن يكون مجرد « إعادة إنتاج » لحدس الفنان ، وتعبيره السابق فى خياله ، فقد تضمن هذا التعبير السابق فى إطار الحدس والخيال ارتباطه بوسائطه وأدواته سواء أكانت لغوية أم غير ذلك قبل إعادة إنتاجه كما قلنا بالتعبير عنه تعبيرا خارجيا .

إلا أن شيئا مهما غاب عن ذهن كروتشيه ، وهو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفنى فى ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة بوسائطه المادية الخاصة به ، والتى يتجسد فيها خياله ورواؤه ، وبحيث ينتقل الخيال والتصور إلى مجال الواقع والعمل ، ولا يصح أن يتم ذلك كله فى الحدس والخيال بحيث لا يعدو الجانب العملى من الفن إلا عملية شكلية لا تحتاج إلى صنعة أو صقل أو تعديل ، « إن الفنان عندما يجسد فكرته الخيالية فى المادة قد يجدها لا تنطبق ، ولا تصلح ، ذلك لأن المادة الحسية ليست سلبية فى مطالبها ، وهى تفرض على

الفنان خصائص فنية لازمة لها ، وهى يوحى للفنان وتوجهه »[٣٤] .

وعلى هذا الأساس لا جدال فى أن الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق ، ولابد من أن يكتسب الفنان أو المبدع إطاراً فنيا F rame work شاملاً ليستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الفنى ويقيمه من خلال هذا الإطار[٣٥] .

أما أن يُعتمد فى الخلق الفنى على الحدس وحسب دون ربط ذلك بالجانب العملى فعملية لا يمكن أن يتصورها الذهن ، وربما أحس كروتشيه ذلك رغم هذه التصورات الفلسفية المجردة ، ذلك عندما رأى أن وظيفة العمل الفنى هى التعبير عن شخصية الفنان بأكملها مما سنناقشه بعد .

وقصارى القول أنه إذا كان العمل الفنى لا يوجد قبل الحالة التعبيرية الحدسية الداخلية إذ إنه مرتبط بها لدى كروتشيه ، فإن هذه الحالة لابد أن ترتبط بتعبير فنى واقعى ، فالحدس حين يستولى على وجدان الفنان ، ويستغرق تأمل رؤيته الوجدانية ، فإن هذه الرؤية لابد أن تستحيل إلى تعبير ، وهنا يرتبط التصور بالمضمون وبالمادة المشكلة أو الوسيط المعبر عنه ، بحيث يتحد هذا كله فى إطار فنى ، وإن الربط بين الحدس والتعبير على هذا النمط الذى أوضحنا مما يؤكد الفرق بين الفنان والرجل العادى ، فالفنان هو الإنسان القادر على التعبير بأدواته الفنية عما جال بخاطره ، أما الرجل العادى فبرغم ما هنالك من انفعالات ، ورؤى شعورية كامنة فى داخله : إلا أن عدم قدرته على تحويل حدسه ، وتجربته إلى تعبير فنى لا تجعل منه فنانا . فالإبداع إذن جوهر العمل الفنى ، هذا النشاط ، أو تلك القدرة التى تحدث الصلة بين الفنان وجمهوره ، بعد أن يكون قد تحرر مما فى داخله من حدس بفعل جهده التعبيرى العملى المشبع بهذا الحدس ، ذلك الجهد الذى يحققه لنفسه وللآخرين فى الوقت ذاته من خلال الوسيط الفنى .

---

(٣٤) دكتوره أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٢٧ .

(٣٥) راجع للدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٥٨/ ١٥٩/١٦٠ .

إن ما نقوله هذا مرتبط بتصحيح رأى كروتشيه المتعصب لفكرة الحدس الفلسفية ودورها فى عملية الخلق الكلية والمكتملة بعيدا عن الواقع العملى - لقد رفض كروتشيه قول أى إنسان : إن لديه أشياء كثيرة يريد أن يقولها ، لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات ، أو الألوان التى يعبر بها ، ذلك مرفوض عنده ، لأنه لا يوجد لدى الفنان معرفة حدسية بلا تعبير Expression مصاحب وتلقائى - وكأنى بكروتشيه يكاد يلغى الجانب التعبيرى الواعى عند الفنان والذى يتمثل فى قدرته على استخدام الوسائط الفنية بعد أن يحدس ويتصور وينفعل ويتمثل مشاعره وحالاته الوجدانية ، يكاد يلغى ذلك فى إطار عدم اعترافه بالمرحلة العملية التنفيذية فى الفن ، إنه لا ينظر إليها إلا على أساس أنها إعادة إنتاج للعمل بعد أن يكون قد أنتج وتم نهائيا فى داخل حدسه أو خياله أو حالته الذهنية الباطنية ، مما يجعل التنفيذ والتعبير العملى والصنعة مجرد عملية شكلية ليست أساسية فى عملية الإبداع ، مادام العمل قد تم إنتاجه نهائيا وعبر عنه داخل عملية الحدس ، وهذا أيضا مما يلغى دور الوسائط ومقاومتها وتوجيهها عملية الإبداع ، ودور الذوق فى تعديلها وحفظها ، وتهذيبها وصناعتها بحيث إن ما تعجب به فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخييلية المكتملة التى التحفتها أو تلبست بها إحدى الحالات النفسية ، وتبعا لذلك « فإن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » من حيث هى معرفة بحالة ذهنية »[٣٦] .

والحقيقة أن التعبير والحدس بوصفهما توأمين لدى كروتشيه لا ينفكان عن التعبير العملى الخارجى - على خلاف ما يرى هو - ، بل إن هذا الجانب الثانى جزء لا يتجزأ من مقدرة الأديب على الابتكار والتفنن بحيث لا يصبح هذا الجانب التعبيرى العملى مجرد إعادة إنتاج شكلية وغير أساسية على حسب مذهب كروتشيه .

ومما يزيد هذه الحقيقة جلاءً ووضوحاً ما وجدناه لدى « جون ديوى »

---

(٣٦) جون ديوى : الفن خبرة - ترجمة د . زكريا ابراهيم ص ٤٩٥ .

[١٨٥٩ - ١٩٥٢] تعليقا على المبدأ الحدسى لكروتشيه إذ يرى أن وسائط العمل أو مواده لن تصبح موادَّ فنية إلا بعد أن يكون قد تم تغييرها عن طريق مزجها بمواد أخرى تكون قد أدمجت فى باطن مخلوق حى فردى ، وفى الوقت نفسه لا يمكن وضع قواعد « أولية » تحدد استعمالها الخاص، وإنما تعين حدود الإمكانات الجمالية بطريقة تجريبية وذلك بالنظر إلى ما يصنعه منها الفنانون أنفسهم فى مضمار الممارسة العملية لذلك - ويرتب على ذلك قوله : إن الوسائط التعبيرية فى الفن ليست ذاتية ولا هى موضوعية ، وإنما هى خبرة يندمج فيها كلا العنصرين بحيث يخلق من اندماجهما موضوع جديد[٣٧] - لذلك كانت تأويلات كروتشيه لدور الحدس الجمالى فى عملية الإبداع الفنى من وجهة نظر « ديوى » إثباتاً لعجز الفلسفة التام عن مواجهة التحدى الذى يثيره الفن فى وجه الفكر التأملى[٣٨] .

وهكذا تسهم الفنون فى نقل التجارب معبراً عنها فى صورها ، ومن خلال نماذجها المختلفة ، وإذا كانت تجاربنا البسيطة نستطيع أن نعبر عنها وننقلها دون أن نلجأ إلى التعبير الفنى ، فإن التجارب العميقة ، الغامضة شديدة التعقيد ، والعنف ، القادرة على هز كياننا هزا قويا ، لا نستطيع أن ننقلها بغير الفنون والفنانين ، مما يؤكد الفرق بين الفنان والرجل العادى .

قد يفهم من قولنا هذا أن الفنان شاذ منحرف عن الآخرين ، صحيح أن الناس يختلفون فى شخصياتهم وفى تفكيرهم وفى شعورهم ، لكن جزءًا عظيما من اختلافاتهم لا يرجع إلى اختلاف جوهرى بين طبائعهم ، بل إلى اختلاف أساسى فى ظروف بيئتهم . لذلك كان اختلاف الفنان عن الرجل العادى فى « نوع من الامتياز المتمثل فى قدرة الفنان الزائدة على تنظيم مجموعات من الدوافع النفسية توجد فى سائر الناس بدرجة أقل من التنظيم ، لا أن تكون لديه دوافع مخالفة لدوافعهم »[٣٩] .

(٣٧) السابق : ص ٤٨٤ .

(٣٨) السابق : ص ٤٩٦ .

(٣٩) الدكتور النويهى : طبيعة الفن ومسئولية الفنان/ ٦٧ .

نعود فنقول :

من أجل ذلك كله كانت « الفنون » عند كروتشيه « ضرباً من الكلام ، لأنها تعبر وتثبت ما كان غامضا عابراً محسوسا ، والجهد الجمالى على هذا هو المرحلة الأولى للعقل ، أو المعرفة متميزة عن مجرد الإحساس ، وهو إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة ، حقيقية كانت أو متخيلة »[٤٠] .

وفى إطار التوحيد بين « الحدس » ، والتعبير ، والجمال ، وفى إطار الربط بين الشكل والمضمون ، يرفض كروتشيه التفرقة بين التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة ، هذه التفرقة التى صدرت من أولئك الذين فرقوا بين الفكر والخيال ، وتصوروا أن اللغة لغتان ، الأولى لغة الفكر ، والثانية لغة الشعر ، الأولى لغة عارية ، والثانية لغة مزخرفة ، ويرد كروتشيه على هؤلاء موضحا أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالاً وشعرا ، وفنا ، وإن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفى المجرد فى فهم الشعر ، من شأنه أن يطمس الفن ، ويحول بيننا وبين الرؤية الفنية فى كامل رحابتها ونقائها .

إن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة يرجع فى نظر كروتشيه إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثيرا مادارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن ، والجدل ، ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغة علمية صارمة ، تستخدم خارج ميدان الشعر والأدب ، ولغة أدبية . إن مثل هذه القسمة كفيلة بأن تقتل إحساسنا بالفن ، وإن التوحيد فى الفن بين الفكر والخيال محتوم ، وسهل معاً ، مادمنا قد فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير[٤١] .

بعد ذلك يتساءل « كروتشيه » فى إطار نقده الجمالى للفن ، قائلاً :

هل الفن واقعة مادية ؟ — أو بمعنى آخر .. هل يمكن أن يبنى بناءً ماديا ؟ .

(٤٠) انظر فلسفة الجمال « جاريت »/ ١١٨ .

(٤١) انظر المجمل فى فلسفة الفن ص ٢٧ .

ويرد : بأن ذلك يمكن تحقيقه ، إذا نحن أغفلنا التأثير الفنى الذى تحدثه فينا قصيدة من القصائد ، وأهملنا الاستمتاع بها ، ورحنا مثلا نعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ، ونقسمها إلى مقاطع ، وحروف ، أو إذا أغفلنا التأثير الفنى الذى يُحدثه فينا تمثال من التماثيل ، وأخذنا نقيس أبعاده ، ونزن ثقله مما يفيد الحزامين والحمالين كل الفائدة ، ولكنه لا يفيد ذلك الذى يتأمل الفن ويدرسه ، ذلك لأن الفن ليس ظاهرة مادية ، ولأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره ليس يجدينا فى شىء أن نبنيه بناءً ماديا[42] .

نعم – ليس الفن واقعة مادية ، ليس ألوانا ، أو أشكالاً جسمية ، أو أصواتاً أو ظاهرات حرارية أو كهربية ، بل إنه تجربة لها روحها ، ومغزاها ، ودلالاتها وتأثيرها ، وفحواها ، ذلك « أن أقصى ما يسعى إليه الفنان ، ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة ، أو على الأقل القدرة على إخفائها تماماً حتى لا يظهر أمامنا إلا حدوس ، أو أعمال فنية خالصة »[43] .

معنى ذلك أن الفن ظاهرة مستقلة عن الاعتبارات اللا جمالية ، مستقلة عن العلم ، وعن المنفعة ، وعن كل ما هو مادى .

وفى إطار هذا التصور يرى كروتشيه أن الفن بوصفه حدساً يبعد عن أن يكون فعلاً أخلاقيا ، يقول فى هذا الصدد :

« إن الصورة قد تعبر عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة ، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، وليس ثمة قانون جنائى يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام ، بل ولا ثمة حكم أخلاقى يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ، ويكون موضوعه صورة »[44] .

ذلك أن الفن أساساً لا ينتج عن فعل إرادى ، وإذا كان كذلك ، فإنه

(٤٢) السابق ص ٢٧ .

(٤٣) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ١٩ .

(٤٤) انظر السابق – والمجمل فى فلسفة الفن ص ٤٠ . وانظر الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٩٥ .

لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، ومن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفا يستحق الثناء أو الذم الأخلاقى ، ولكن تصويره من حيث هو تصوير خيالى لا يخضع لواحد منهما .

إذن فالفكرة الأخلاقية لا وجود لها بعد أن أصبح الموضوع فنا وصوراً ، ذلك أن الذى نظفر به فى النهاية عند تذوق الأثر الفنى هو علاقات فنية ، وأن الأثر الكلى لها هو أثر فنى ، وأن حكمنا عليها فى النهاية هو حكم فنى ، هذا « ويكفى الفن أنه وسيط للارتفاع بمستوى الإحساس بحيث يمكن للإنسان الذى تطول مصاحبته ، ومعاشرته للآثار الفنية أن يصبح من رهافة الحس ، وشفافية الروح ، إنسانا على مستوى راقٍ خلقيا ، لكن هذا كله إنما ينبع من الأثر الفنى ، وليس مفروضا علينا فرضا ، فالجانب الأخلاقى قد يتسرب إلينا خلسة من خلال العمل الإبداعى ، لكنه عمل إبداعى لا أخلاقى ، قبل ذلك وبعد ذلك »[٤٥] .

ويؤكد هذه الفكرة ما ذهب اليه الدكتور زكى العشماوى متحدثا عن المآسى اليونانية ، فهى تقوم على أساس دينى أخلاقى ، ولعل أحداث المأساة نفسها تنتهى نهاية تتفق والقوانين العامة التى تحكم العالم ، والتى يخضع لها الإنسان راضيا أو غير راض ، فهى القوة العليا المدبرة لهذا الكون ، وهى صاحبة الأمر النهائى ، وهى التى تفرض الثواب والعقاب وفق النواميس الكونية التى تتحكم فى الإنسان والعالم ، هذه المآسى هى فى النهاية « فن » بكل ما فى الكلمة من معنى ، بالرغم من أن القانون الذى يسيرها هو القانون الأزلى ، غير أن الشاعر هو الذى أبدع هذا العمل ، وهو الذى أضفى عليه من صفات الفن التراجيدى ما جعله على هذا المستوى الرفيع من الأداء ، ثم إن حكمنا عليه آخر الأمر هو حكم فنى لا أخلاقى ، كما أن إحساسنا بما فيه من فضيلة هو إحساس غير مباشر[٤٦] .

---

(٤٥)(٤٦) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ٢٢ .

معنى ذلك أن التجربة الجمالية تهذب مشاعرنا ، وتجعلنا أكثر إنسانية وأقل عنفا ، وتبلغنا بما لا يدع مجالاً للشك رسالة لها طبيعة أخلاقية ، ولا نقول : إنها أخلاقية خالصة بالضرورة .

وإذا كان من الخطأ أن يطلب إلى الفنان أن يقدم إلينا دروساً مباشرة فى الأخلاق ، فمن المؤكد أن هذه الدروس موجودة ، حتى لو لم يتعمدها الفنان ، إنها تتخلل نسيج التجربة الجمالية ذاتها ، إنها تكمن فى سر العمل الفنى ، ذلك السر الذى يؤثر فينا ، ويضفى على مشاعرنا راحة ورقة ومتعة نفسية ، وعقلية تبعدنا عن مشاغلنا ، ومصالحنا الجزئية ، ونزداد بوساطتها قربا من إنسانية الإنسان مما يزيده تكيفا مع نفسه ، ومع الآخرين ، ومع الحياة بجميع مظاهرها .

ومما يؤيد صحة ما ذهبنا إليه من أن الإحساس بالفضائل والأخلاق ، والمنافع الحيوية إحساس غير مباشر فى الفن ، ذلك أن الأخلاق لا تبرح جاثمة وراء علاقات الفن ، وصوره تشع أضواؤها من خلال شفافية روح الفنان ومغزى عمله من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه .. ومما يؤيد ذلك رأى « شيللى Shelley » ، فيما ذكره « أبركرومبى » مبنيا على رأى « كانط » قائلاً :

فللشعر عند شيللى أثره الخلقى ، وما الاخلاق فى رأيه « إلا الحياة الفكرية فى أسمى وأدق معانيها ، وحياة الفكر ونشاطه تكمن فى قوة خياله التى يغذيها الشعر ، وفى الشعر يعيش المرء فى عالم يشتد فيه إحساسنا بأن لكل شىء غرضا وأن للحادثة قوة خلقية »[٤٧] .

أى إن للعالم مغزى مباشراً خاصا به فى الفن من غير إشارة إلى أية قاعدة ، أو قانون خارج عن الأثر نفسه .

ونتساءل مع « أبركرومبى » فى أى ناحية من التجارب يكون هذا العالم ذو

(٤٧) أبركرومبى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ١٥٧ .

المغزى المباشر ؟ .

ولقد أجاب الفيلسوف الإيطالى (كروتشيه) بأن هذا هو عالم الإلهام ، والوحى الباطنى الصرف حيث تكون التجارب مقبولة لذاتها ، ولا عبرة هناك بأن تكون التجارب مطابقة للواقع أو غير مطابقة ، لأننا نرتاح للتجربة ذاتها ، بحيث تكون صورة الطبيعة التى يحكيها فن الأدب « كله » هى صورة للعالم الذى نرغب فيه ، والذى نتخيل وجوده ، ونجد فى هذا التخيل شفاء غلتنا ، وإرضاء رغباتنا ، وأكبر ما نريده فى العالم هو النظام والترتيب[٤٨] .

أليست هذه الفكرة قريبة من فكرة « أرسطو » عن « المحاكاة »؟- بلى .. إنها كذلك لا تفسر - كما سبق أن أوضحنا - علاقة الشعر بالأمور ، والمسائل الواقعية ، بل تقتصر على بحث طبيعة النشاط الشعرى داخل الفن نفسه ، أو بيان « الرابطة التى تصل بين التنبه الشعرى واللغة » - على حد تعبير « كرومبى » نفسه - مما يجعلنا نصل فى النهاية إلى باطن الرؤية الشعرية (الحدس) المرتبطة بالإلهام الخيالى الذى يوحى بالشعر ، فنتصور حينئذ الحياة كما ينبغى أن تكون .

إذن خلاصة ما يمكن أن أراه فى هذا الموضوع عند « كروتشيه » :

أننا نقف من خلال الحدس فى الفن وقفة سلوكية إزاء العالم ، فالفن لا يهدف إلى الوعظ والإرشاد ، وتوجيه السلوك ، ولكن ذلك لا يمنع من أن تأتى منه نتائج سلوكية نريدها ، وتتوجه بنا إلى الخير والحق ، وهذا معنى ما نقوله : إن للتجربة الحدسية مغزى ولابد ، ولكن دون أن تخضع فى أساسها لقانون أو قاعدة ، أو ما شابه ذلك ، سواء أكانت هذه التجربة الحدسية وليدة لحظتها أم كانت مستدعاة من مخزون الذاكرة ، منطلقة من خبرة ماضية ، وكل تصور بعامة يعقبه تغير فى سلوك الإنسان ، ولكن هذا السلوك ليس صادراً عن سببية حتمية ، إذ إن الشعر يظل شعرا بقيمته الفنية أولاً ، حتى لو لم يعقبه تغير فى

(٤٨) قواعد النقد الأدبى لكرومبى / ١٥٨ .

السلوك – وإن هذا ما يؤكده دوماً « الفلاسفة والنقاد المعاصرون »[٤٩] .

ولما كان معنى الحدس ألاّ يكون هناك تمييز بين الواقع واللا واقع ، إذ إنهما ممتزجان فى صورة حدسية ، ورؤية جمالية متفردة لها صفتها المثالية ، لما كان أمر الحدس كذلك ، فلقد أنكر كروتشيه أن يكون الفن مدركا عقليا ، ذلك لأن المدركات العقلية واقعية النزعة ، ولأنها تحاول تقرير الواقع فى مقابل اللا واقع ، أما الفن فإنه رؤية متفردة للفنان تعبر عن واقعه النفسى – وسنجد أن هذا البعد فى تفكير كروتشيه غير دقيق فى مناقشاتنا بعد وخاصة عندما نعرض لرأى « هربرت ريد » .

معنى ذلك أن الصور الحدسية فى الفن « لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع أو بين الفن والواقع ، كما لا تؤدى إلى الحكم بأن نظاما اجتماعيا ما يولّد بالضرورة شكلاً معينا للإبداع الفنى »[٥٠] .

ذلك أن الجمال مقصور عند كروتشيه على عالم الخيال ، إذ إن الواقع لا جمال فيه ، فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى وجها لوجه أمام الوجود ، وما فيه من كثافة وثقل ، وامتداد ، وما يثيره فى النفس من جهد أو يؤثر فيها من ضيق وغثيان ، وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال « فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ إنه غير حاضر واقعيا أمام المرء فى تخيله »[٥١] .

لقد تنبه « كروتشيه » إلى الوحدة فى الأثر الفنى عنوانا لجماله ، ومعناها عنده أن تدور الصور الكثيرة متحدة حول مركز واحد ، وأن تنصهر فى صورة تركيبية هى الصورة الفنية ، يقول :

« إن الوزن والبحر ، والقافية ، والاستعارة ، وتوافق الأنغام ، وتناغم الأصوات ، كل هذه الوسائل التى يخطئ البلاغيون دراستها مجردة ، وجعلها

(٤٩) انظر للدكتور زكى نجيب محمود رأيه فى كتابه : مع الشعراء ص ١٨٧ .
(٥٠) د . صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ص ١٢٧/١٢٦ .
(٥١) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى ٤٤٠ .

بذلك عرضية خارجية زائفة ، إنما هى جميعا مرادفات للصورة الفنية التى إذ تفرد تدخل الفردية على انسجام فى العمومية »[٥٢] .

وأقول :

إن موضوع الوحدة مرتبط بمذهبه فى أن الفن « حدس » أو صورة خالصة Intuition ، إلا أن كروتشيه لم يقصد أن الفن مجرد خيال بغير ضابط ، فحين جعل الحدس عاملاً أساسيا فى إيجاد الصورة التعبيرية ، أشار فى الوقت نفسه إلى أن الفنان لا ينسجها معتمداً على حدسه فقط ، بل إن للعقل الواعى أثراً فيها ، إذ إن اللا إرادية ليست كافية لتحديد معالم الخلق الفنى ، وإضفاء صفة الوحدة ، والانسجام بين أجزائه كما سبق القول ، وإذا كان الفنان يشعر بأنه يمضى فى عمله بلا جهد ، نظرا لاستغراقه واندماجه مع رؤيته وحدسه ، فإن هذا الشعور لا يتملكه فى الواقع ، إلا لأن مهارته قد بلغت حدا من النمو يستطيع معه أن يسير فى طريقه بلا صعوبة ، وإذا كان الحدس والإلهام يستغرق الفنان تماما ، ويتخذ طابعا لا شخصيا ، فإن الخلق مع ذلك يظل واعيا ، إذ إن عقل الفنان لا يفارقه ، فالإلهام والحدس كما يقول : (ت . ريبو Ribot) — وهو من أعمق دارسى القدرة الإبداعية فى كتابه « دراسة فى الخيال الخلاق » — « لا يقدم عملاً منتهيا أبداً »[٥٣] ، إذ إن العقل الواعى يعمل إلى جانب الحدس ، وهو يشركه فى إقامة هذه الوحدة .

والخيال وحده لا يستطيع أن يقوم بهذا كله ، ومنطقه ليس منطق الفن بشكل كلى ومنته ، ففى الأدب ، والشعر خاصة صنعة ، وذهن ، وجهد ، وضابط ، بل وتقاليد فنية يحافظ عليها الأدباء الكبار ، ويسمون بها شعرهم دوماً ، هذا ، بالإضافة إلى ما تقوم به الوسائط المادية للفن من تطويع العملية الابتكارية والتأثير فيها .

هذا — وإذا كانت القوة المتخيلة تتسم بالابتكارية ، فإن ابتكاريتها لا تعنى

(٥٢) انظر المجمل فى فلسفة الفن « لكروتشيه » ص ٩١ .

(٥٣) انظر لجيروم ستولنيتز/ النقد الفنى .

أنها يمكن أن تتسامى فى قيمتها ، وتصل إلى المرتبة الرفيعة التى يحتلها العقل بالنسبة إلى جميع قوى الإدراك الباطن .

« إنها – أى القوة المتخيلة – تتوسط ما بين الحس والعقل ، وتقدم للعقل مادة قد تساعد فى عمليات الفهم ، أو تفيده فى تكوين الأفكار والتصورات الكلية ، أو المجردة ، واعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطئ ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن فعالية القوة المتخيلة مرتبطة ارتباطا وثيقا لا فكاك لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة لو تركت وشأنها دون قيد أو ضابط »[٥٤] .

معنى ذلك أن العقل الواعى يضبط المخيلة لحظة تشكيلها الصور الفنية ، ويمنعها من الزلل والانحراف ، ولا تصبح للخيال فعاليته الجمالية من حيث هو خيال مبدع منتج إلا إذا ارتبط بمادة العقل ، أى بصور المحسوسات التى اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات عن مجال الإدراك المباشر ، المهم أن تتآلف عناصر الصورة الشعرية فى نسق يقبله العقل ، وينتسب بعضها إلى بعض فى تركيبات ، ومن هنا يمكن لمخيلة المتلقى أن تتقبل هذه الصور ، وتتمثلها ، وتفترض إمكانية وجودها كما تقبلها المبدع نفسه من قبل ، ولكن حذار من أن يهيمن العقل هيمنة كاملة على المخيلة ، وخاصة فى الشعر .

هذا كله يؤدى بنا إلى القول : إن الصورة ، صورة الشاعر كما ترتسم فى ذهن القائلين بالحدس أو التأمل اللا شعورى صورة رفضها « دى لاكروا » عالم النفس الفرنسى كما سبق أن ذكرنا ، ذلك لنقصها الشديد فى تفسير عملية الإبداع الفنى ، وإن ذلك لا يعنى أنها ملغاة إلغاءً كاملاً فى إطار تفسير عملية الإبداع ، لأن فى القول بجدواها جانب من الصحة غير أن المشكلة أن القائلين بها مثل كروتشيه عمموا اللحظة الحدسية على سائر اللحظات المستغرقة فى عملية الإبداع ، فى الوقت الذى لا يمكن أن تعقل فيه أن إنسانا سلبت إرادته

---

(٥٤) انظر الصورة الفنية : للدكتور جابر عصفور ص ٤٣ .

وانهال عليه فيض الإلهام ، إن الحدس لا يتسع لكل عمليات الفن ، بل لا يتيح فرصة الابتكار ، ونضج العمل إلى نهايته ، فكثيرون يحدسون ، وينفعلون بعمق ومع ذلك فإن ظروف البيئة أحيانا تقف حائلاً بينهم وبين تنفيذ حدوسهم هذه ، بل ربما دمروا وارتكبوا الجرائم ، إن هذه الاستعدادات الخاصة محتاجة إلى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية أو ترشيد واع لهذه الطاقة - إن صح التعبير - وهنا يأتي دور الواقع والمجتمع ، ويأتي دور الأداء من الشخص نفسه وما يعتريه من لحظات ينساب فيها قلمه ، ولحظات أخرى فيها التغيير والتبديل ، والشطب ، والاضطراب ، لذلك فإن « فعل الإبداع اجتماعي »[٥٥] ، لا يأتي من داخل الفنان وحسب ، بل إن له صلة بالمكتسبات الممنوحة من المجتمع وخاصة ما يتصل بالتراث الفني ، « وإذا كان الحدس قادراً على تصوير لحظات الانسياب والإلهام ، فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والتردد والاضطراب »[٥٦] ، لذلك كان « العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ، ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم »[٥٧] .

هذا المعنى ، مما نجد صداه لدى ناقد فني مثل « هربرت ريد » H. Read الذي يرى أن عالم الفنان ليس عالم الرغبات ، والحاجات العملية ، وليس هو بالتالي عالم الأحلام والتخيل ، وإنما هو مزيج من هذه التناقضات ، فهو تجسيد مقنع للتجربة ، يخلق عالما مركبا تركيبا منسجما من هذا وذاك ، وينتج عن ذلك وحدة جديدة حيث يتم التوافق بين المتناقضات ، وهذا ما يسمى بالنشاط « الديالكتيكي » للفن[٥٨] .

ويطالعنا « جورج سانتيانا » برأي الآنسة « سيمرجن » التي ترى أن

(٥٥) د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني (ط ٣) ص ١٤٩ .
(٥٦) الأسس النفسية ص ١٩٧ - وانظر إجابات الشعراء عن الاستخبارات التي قدمها المؤلف إليه
(٥٧) الأسس النفسية ص ٢١٦ .
(٥٨) هربرت ريد : الفن والمجتمع - ترجمة فارس ضاهر ص ١١ .

الصور الشعرية قد تبعث أثرا متزايداً من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذى يستعملها ، وشخصيته حين يعجز شىء سواها عن أن يفعل ذلك ، ومن ثم تكون هذه الصور ابتداعا لا شعوريا يعبر عن أعمق النزعات عند شكسبير (مثلاً) ، وابتداعاً واعيا شعوريا من التفنن الرفيع ليعمق التأثيرات ويغيرها ، أو ليوحى بها[٥٩] .

ونقول :

ربما أحس كروتشيه بهذا كله رغم تصوراته الفلسفية المجردة عن طبيعة الخلق الفنى والتى تؤكد موقفه المثالى الحدسى الخالص ، ذلك عندما رأى أن وظيفة العمل الفنى « هى التعبير عن شخصية الفنان بأكملها » ، كما سبق أن ذكرنا ، وهذا معناه أن الفن ليس حدساً محضاً ، بل إن له صلة بالحياة وثيقة ، الحياة الباطنية ، والحياة التى يعيشها الفنان بوسائطها المادية وغير المادية ، ومن هنا لا يمكن للفنان أن يحدس فى عقله الفنى بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة فى تصويره ، سواء أكانت هذه المواد موضوعات حيوية وجدانية ، أو مادية صرف يسلك الفنان تجاهها ، وبسبب منها سلوكا فنيا معينا ، ومن خلال هذا كله نواجه عملية التنفيذ والصقل مما يتيح للجانب الإرادى الشعورى أن يقوم بدوره ، إذ إن ذلك جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع نفسها ، بل ومن صميمها .

بعد ذلك يأتى « شارل لالو Lalo » فيأخذ بما قاله « كروتشيه » عن ارتباط الفن بشخصيته الفنان بأكملها ، وعن تعبيره عن الحياة ، مضيفا أن هذا التعبير يأخذ صوراً عديدة ، بدليل أن الفن قد يكون « قريبا » من الحياة ، أو « بعيدا » عنها ، أو « فراراً منها » .. الخ ، وفى كل هذه الحالات لا يمكن أن نقول :

« إن الفن هو الحياة بعينها ، أو إن الفن ليس من الحياة فى شىء ، بل لابد لنا من أن نعترف بأن فى الفن دائما شيئا من الحياة ، ذلك لأن الواقع الجمالى

(٥٩) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال (جـ ١) ص ٣٠٢ .

لا يكون كتلة واحدة متجانسة ، متماسكة ، بل إنه يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة ، لابد لعالم الجمال من دراستها ، وتحليلها ، وهكذا يرفض « شارل لالو » النزعة الجمالية الإطلاقية الصرف أو « الإتعانية » على حد تعبير الدكتور زكريا ابراهيم »[٦٠] .

معنى ذلك أن « لالو » مصححا لما قاله « كروتشيه » عن صلة الفن بالحياة يرى أن ثمة ازدواجا بين الفن والحياة ، وأن ثمة روابط متغيرة تجمع بينهما دون أن يمتزج الواحد منها بالآخر تماماً ، أو دون أن يمحى الواحد منهما فى الآخر نهائيا ، مما يجعلنا نقول : إن « لالو » أراد أن يحافظ على فكرة المحاكاة الأرسطية ، وجوهرها الأصيل ، مما يصحح نظرة « كروتشيه » التى تكاد تنكر هذه الفكرة التى لا تزال حتى اليوم عصب النقد الأدبى وجوهر جمال الفنون .

إذن فمن المؤكد أن الفن يعبر عن جانب من جوانب الحياة مما يربطه بالواقع وبذا يصبح الفن « أداة تواصل بين الموجودات » فى جو ملؤه الحرية دون أن يتحدد مساره فى قنوات تفرض عليه لتحقيق أية غاية قصدية ، حيوية ، أو دينية أو سياسية ، أو غير ذلك .

إن الفن الذى يوجه دون أن يستمد قواعده من صميم وجوده ، ودون أن يرتبط بالحياة فى حرية وذاتية ، فن يدعو إلى السخرية ، لا ينمو ولا يرقى ، وليكن فى علمنا - كما قلنا مراراً - أنه « ليس معنى ارتباط الفن بالحياة أن تكون الأعمال الفنية ، نسخا تمثل أشياء عادية نعرفها فى حياتنا العملية بطرق أخرى ، وإنما هى موضوعات فريدة محملة بمعان خاصة نقلها الفنان إلينا بطريقته الخاصة دون أن يكون من الضرورى أن يجىء مضمون الواقع الذى تنقله إلينا متفقا مع تلك المفاهيم العادية الموجودة لدينا عن الواقع »[٦١] .

وقصارى القول أن كروتشيه سار على درب « كانط » و « شوبنهور »

---

(٦٠) انظر للدكتور زكريا ابراهيم : كانط « أو الفلسفة النقدية » ص ٢٠٦/٢٠٧ ومشكلة الفن ص ٢٠٦ .

(٦١) انظر مشكلة الفن ص ٢١١/٢١٢ .

دون أن يحلل الواقع ، بل استرسل فى تأملات فلسفية عن الحدس ، واللا شعور بحيث خرج لنا بنتيجة مؤداها : أن الحدس الجمالى مسئول عن تجربة الشاعر ، وعن طبيعة تعبيره عن هذه التجربة فى قصيدته ، ويتطابق الحدس والتعبير عنده ، فإذا تحدث الناقد عن أحدهما ، وجب عليه أن يتناول الآخر وبذلك يكون « حال وجود القصيدة ابتداءً - فى رأيه - هو حال ذهن الشاعر ، فتكون القصيدة تجسيداً لتلك الحال ، وحالها فى المقام الثانى هو حال ذهن القارئ الحساس ، الذى يعيد بناء تجربة الشاعر الأصلية حين يقرأ تجسدها على شكل قصيدة »[٦٢] .

والحقيقة أن اتجاه كروتشيه هذا ليس اتجاها غريباً ، فكروتشيه - كفيلسوف - يصف العملية السيكلوجية التى ينبع منها التعبير ، وإذا كنا قد عارضنا هذا الاتجاه الحدسى الخالص لكروتشيه بالنصوص والآراء الكثيرة ، إلا أننا ينبغى ألا نتجاهل بأى حال من الأحوال القوى الروحية التى توجه خلق اللغة ونموها فى الشعر ، « وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوق الفرد على غرار ما قال « هيجل » فى فلسفة التاريخ »[٦٣] - ولكن ذلك لا يدعونا بأى حال من الأحوال أن ننصرف كلية إلى الذات ، تاركين كل جانب موضوعى ، ينبغى أن تتضمن النفس الواعية « الذات والموضوع ، المدرِك والمدرَك ، العالم والمعلوم ، المحدود وغير المحدود ، العقل والمادة »[٦٤] وقوة الخيال الموحدة هى التى تصالح بين هذى القوى المتضادة مما يكسر الحاجز الذى يبدو عصيا بين العقل والمادة فيجعل الخارجى داخليا ، والداخلى خارجيا ، يجعل من الطبيعة فكراً ويحيل الفكر إلى طبيعة ، وهذا موطن السر فى الفنون الجميلة كلها .

أما إذا ذهبنا إلى معاصر كروتشيه - « بول فاليرى » - ١٨٧١ - ١٩٤٥ م ، لوجدناه أكثر اعتدالاً فى تصوره عملية الإبداع على الرغم من أنه

(٦٢) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ص ٢٤١ .

(٦٣) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ص ١٨٥ .

(٦٤) د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٥ .

من أوائل أنصار الفن للفن ، فلقد رفض الإلهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى ، فالإبداع عنده يقترن بالجهد والمكابدة ، ولفاليرى فى مقدمته « ليونارد دافنشى » هذه الكلمة المشهورة بما لها من مغزى يؤكد ما نحن بصدده ، يقول « ڤاليرى » :

« إن الآلهة تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثانى فعلينا نحن أن نؤلفه » – وفى هذا البيت الثانى لابد من أن يتحقق عنصر الانسجام مع الأول ، ولا يقل فى قيمته عن أخيه الفائق على الطبيعة .. ويجيب « آلان » Alain ، بما هو صدى لهذا القول : « إن القانون الأسمى للاختراع الإنسانى يتلخص فى أنه لا يمكن اختراع شيء ما لم يكن ذلك فى أثناء العمل » – والفنان فى أثناء بحثه الأشياء ورؤيته لها ينتهى إلى نوع من المعرفة لا يرجع إلى العقل الخالص وحده ، ولا إلى الإحساس وحده ، ولا إلى مجال الفعل المعتاد للإنسان ، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال[٦٥] .

والحقيقة التى أكدناها ، ونؤكدها دوماً ، أن العمل الأدبى ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرك فى آن واحد ، أى إنه رسالة ينبغى أن يتلقاها العقل أيضا ، كل ذلك يقضى على الوهم الجمالى المنعزل الذى سيطر على أذهان كل من كانط ومن لف لفه ، ومن المفيد أن نؤكد ما نقوله بما ذكره « المسدّى » فى كتابه عن الأسلوبية ، إذ قال :

« إن هذا الازدواج الكامن فى طبيعة الرسالة الأدبية هو الذى يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأى نظرية جمالية فى الأدب مالم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسًّا لها ، بل أهم قواعدها أساساً .

كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبى مالم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من ملفوظ دوالها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص فى أبعاد الظاهرة الأدبية فى حد ذاتها »[٦٦] .

(٦٥) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ١٣٥/٩٢ .

(٦٦) د . المسدى : الأسلوبية ص ١١٩/١١٨ .

لكننا ينبغى ألا نفهم أن النظرية الجمالية الشرعية هى التى تتخذ المضمون الأدبى أساسا وحسب ، فالموضوع وما يفهم من أفكاره المدلول عليها فى الشعر الذى نظم فى ذلك الموضوع ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج فى الدلالة على التجربة ، وتوصيل الوصف ، والمشاعر المثارة ، وبالجملة ، جميع الأفكار والمشاعر والصور ، تلك كلها ليست وحدها جوهر الشعر إلا إذا اكتسبت فيما بينها ظلا إيحائيا يلفّها ، ويسيطر عليها ، وكأن تياراً مستسرًّا قد تغلغل فيها مولدا حميًّا فنية ، وكاشفا عن أجواء روحية ، وحينئذ لا نستطيع أن نزعم بأنه مستمد من هنا أو هناك من أفكار أو مواد بناء العمل (الأولية) . إننا فقط لا نستطيع إلا قول ما ذكره « أفلاطون » على لسان « سقراط » [مما ذكرناه عن محاورة أيون][٦٧] من أن تياراً كهربيا ، أو قوة مغناطيسية تحدث بين الكلمات والموضوعات ، والأفكار ، وضروب الإيقاع مما يكسبها جميعا خاصية الجذب ، بحيث تترابط وتتوحد معاً ، ومن هنا يوحى التعبير فى الشعر بما فيه من هذا التيار ، أو الجوهر المستسر بمدلولات ليست منطقية فى أساسها ، ولا وضعية فى اللغة ، ومن هنا أيضا نرتبط بالوجود ونخوض فى خضمه.ونتحد بالشعور مع ما حولنا حتى ننسى أنفسنا ، ونذهب إلى ما وراء حدود الفكرة ، فنرتبط بروح العالم ، ونكاد نمس الأصول والأسس السامية للإنسانية ، وعلى ذلك فالشكل المحض فى الفن لا يولد هذا الإحساس الخالص عن طريق الخيال ، وبراعة النظم ، ودقة التشكيل اللغوى المكانى والزمانى إلا من منطلق الفكرة أو الموضوع ، فالشكل لا يبدأ من فراغ بل ينطلق من تشكيل مضمون وأفكار ، وبتضافر المضمون ، والصياغة وإحكامها فنيا بحيث لا يستطاع فهم ذلك المضمون وإيحاءاته إلا فى إطار تلك الصياغة ، يبلغ الشعر درجة من الكمال يعز وجودها ، بحيث إن كل تغيير فى تلك الصياغة يضر بالمعنى الموحى به ، بل ربما غير المعنى الأصلى نفسه .

ومن هنا لا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى اللهم إلا عن طريق التجريد النظرى للاستعانة به على التحليل والشرح وحسب ، كما لا يمكن

(٦٧) انظر ما كتبناه عن الاتجاه الأفلاطونى فى فهم الجمال

القول بالجمال المحض إطارا مستقلا ، وجوهرا خالصاً يبدأ به الفنان ، وينتهى إليه بطريقة غير واعية ومفاجئة !! وكأنه لا يستخدم لغة ذات مدلول يتسم بتأثيره المباشر أو غير المباشر فى مسيرة العمل ، وفى إبراز جوانبه الإيحائية فى إطار النظم والسياق ، وإذا كانت قضية الشعر للشعر قد نشأت فى كنف « الرمزية » ، فنحن لا نجد أنفسنا أمام تعبير رمزى يتجاوز حدود اللغة الوضعية إلا إذا بدأ الموضوع الأصلى ، أو الفكرة الحيوية ، أو غيرها من أهداف ومرام ، تأخذ طريقها إلى ضمير الفنان وخياله ، حتى إذا صيغت هذه الموضوعات فى قالب الفن ، تحولت إلى « رمز » أو إلى وجود آخر ، يدل على الأصل ويتجاوزه ، ومن هنا يثرى الفن الحياة ويُضيف إليها ويوضحها ، ويسبر أغوارها من خلال الأفكار والموضوعات الشاخصة أمام فكره ، وتجاه حسه فى الواقع الذى يعيشه أساساً . أليس هذا الواقع هو الأساس فى استثارة مشاعر الفنانين ، وانفعالاتهم ؟ بلى .. ثم إن « الانفعال » لا يقوم به أدب أو شعر ، حتى يتلبس بكفئه من الألفاظ ، وهنا يأتى اختيار الفنان الذى يتجاذبه عقله وإحساسه ، وهنا يتدخل الوعى واللا وعى ، وهكذا يمتزج كل شىء فى بوتقة الفن .

وانطلاقا من هذه التصورات جميعا ، يصبح موقف الشكليين ، وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفنى بحسب موضوعه) كلاهما خاطئ لأنه يتنافى مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفنى ، لذلك نجد أن نظرية الفن للفن غير كافية للتعرف على طبيعة الفن ، ولم ينظر إليها البتة فى التقاليد النقدية ، على أنها آخر المطاف ، ولقد صوّر لنا ذلك « جرين » فى قوله :

« والذى ينبغى النزاع فيه فى عصر الانحراف الحضارى كعصرنا ، هو محاولة إرجاع الفن إلى مجرد الجمال الشكلى . واعتبار إنتاج مثل هذا الجمال والاستمتاع به ليس غاية فى ذاته ، (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتباره الغاية الوحيدة أو ربما الغاية الرئيسية من الفن ، وكما أن العالم الحق مهما كان ميله عظيما إلى الصرامة المنطقية ، لا يقنع أبدا بمجرد اللعب بالمفهومات والقضايا

بحسب قواعد المنطق ، ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة علمية – فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق ، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذى يستطيع هو وغيره أن يحدثوه ، لا يبغى دائما أن يكون مجرد مبدع للجمال ، ولكنه يحاول دائما أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى ، وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية فحسب ، بل تتضمن كذلك الاتصال بالعالم الواقعى ، بحوادثه الزمكانية ، فكذلك الحقيقة الفنية ، لا تتطلب وجود الجمال الشكلى فحسب ، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنسانى »[٦٨] .

بذلك كله يخدم الفن الحياة ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، وبغير إلزام على أساس أن الفنان حر فى اختياره موضوعاته ، وصياغتها ، معبرا عن موقفه منها وفقا لما يتطلبه وعيه بالأشياء ، وإحساسه بها .

« وإذا كنا نطالب الأديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلسنا نريد أن نضطره إلى ذلك اضطراراً ، وليس من حق أحد عليه أن يجبره على لون معين من الكتابة ، وإلا استحالت عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية أدبه وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع ، وضاعت غاية الالتزام الذى نشده »[٦٩] .

والجماعية لا تنفى الذاتية ، « بل إن جميع العواطف فى العمل الأدبى عواطف فردية استولت على الأديب نفسه ، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث دفعته دفعا إلى التنفيس عنها فى صيغة فنية يحاول بها أن يثير نظيرها فى غيره من الناس ، فإن لم تكن العاطفة من هذا الطراز ، لم يكن الإنتاج أدبا صحيحاً ، مهما يكن من تحقيقه لأهداف أخرى ، قد تكون فى

(٦٨) الأسس الجمالية (ط ٢) ص ٣٩٦ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع (جرين)
Green : The arts, and the art of criticism p. 233 - 234

(٦٩) المسئولية الأدبية : مقال للدكتور أحمد كمال زكى : مجلة الآداب ١٩٥٤ .

حد ذاتها نبيلة ، ومهما يكن من موافقته مجتمعه أو خدمته لقضاياه العادلة »[70] .

(٧٠) الدكتور محمد النويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني ، والانفصام الجمالي ص ٩٣ .

سادساً : الجمال فى الأدب والفن من منظور الفكر الماركسى

إن مفهوم الحرية والذاتية بهذا المعنى يتضاد مع مفهوم الحريه عند الماركسيين هذا المفهوم الذى ينبغى عندهم أن يكون واضحاً فى صورة مادية، لا صورة خيالية، إنها الحرية طبقاً لمفهوم «لينين» لها حين أخذ يتساءل بعد أن طرح مبدأ الأدب الحزبى، «هل أنت حر فى علاقتك بالناشر البرجوازى أيها السيد الكاتب، حر فى علاقتك بالجمهور البرجوازى الذى يطالبك بحديث الأدب المكشوف فى الروايات واللوحات، وبالبغاء كبديل عن الفن المقدس ؟؟».

وانتهى هذا التساؤل إلى الصيحة القائلة: «فليسقط الكتاب اللا حزبيون، فليسقط سادة الأدب الفائقون !!، على الإنسان أن يصبح جزءًا من القضية العامة للبروليتاريا، عليه أن يكون المسمار والترس فى آلة ديمقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطليعة الواعية سياسيا، الكاملة لجميع الطبقات العاملة»[1].

ولقد سبق أن قلنا إن «كارل ماركس» كان تلميذا «لهيجل» فى صباه، وفى أحضان فلسفة هيجل، وضحت الأصول الأولى التى جلاها ونماها، وتعمق فيها الفلاسفة الواقعيون فى تفسيرهم الأدب تفسيراً ماديا بحتا[2]، بمعنى أن هيجل عنى فى الفن بالمضمون معتدا به فى إطار مثالى، ولكن كارل ماركس جرد المضمون من مثاليته، ونحا به منحى ماديا بحتا فى إطار هذه الحرية المتطرفة التى أوضحنا معناها منذ قليل بدعوى الواقعية.

وبعامة – لقد نشأ النقد الماركسى كمبدأ منظم فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، ولقد كان «فرانز ميهرنج» [١٨٤٦ – ١٩١٦] فى ألمانيا، و «جيورجى بليخانوف» [١٨٥٦ – ١٩١٨] فى روسيا، أول ممارسين للنقد الماركسى، ولقد كان كل من «ميهرنج» و «بليخانوف» يعترفان باستقلالية معينة للفن، ويعتقدان بأن النقد الماركسى حرى بأن يكون علما

(١) عن د. منصور عبد الرحمن: معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ص ١٧١.
(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٣٠.

موضوعيا للعوامل الاجتماعية « المحددة » لصورة العمل الأدبى بدلاً من أن يكون مبدأ يقر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب[٣] .

« وفى سنة ١٩٣٢ ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمًّى تحت عنوان « الواقعية الاشتراكية » ويغطى هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب — من جهة — أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ فى بنائه ، كما تطالبه من جهة أخرى أن يكون واقعيا اشتراكيا ، ويعنى هذا — منَ الناحية العملية — ألا يعيد إنتاج الواقع موضوعيا ، ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه لكى ينشر الاشتراكية ، أى الشيوعية ، وروح الحزب وخطه »[٤] .

وهذا المطلب يتفق مع قول « ستالين » بأن الكتاب « هم مهندسو الروح الإنسانية » ، وبهذا يكون الأدب بصراحة — تعليميا — بل هو عامل لخلق المثالية على أساس أن يعرض الحياة ، لا كما هى ، وإنما كما ينبغى أن تكون طبقا للمبادئ الماركسية ، لذلك غدا النقد السوفيتى منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة قوميا جدا ، وإقليميا دون أن نجد إيحاءً بتأثيرات أجنبية يمكن احتمالها ، أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن فهو مدرج فى القائمة السوداء ، لذا أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا فى روسيا والدول التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضا[٥] .

ومن الماركسيين الأمريكيين نسمع عن « برنارد سميث » ، وكتابه « قوى فى النقد الأمريكى » الذى ألفه سنة ١٩٣٩ ، وفى فصل من هذا الكتاب عن نقد القرن العشرين يشرح « برنارد » زعمه لماذا يكون النقد الماركسى متفوقا على النقد الانطباعى والتعبيرى ، إذ قال : « من الممكن أن نوجز المقولة

---

(٣) رينيه ويلك : اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين ص ٢٣٤ من مجلة « فصول » العدد الثالث ١٩٨١ — ترجمة ابراهيم حمادة .

(٤) السابق : ص ٢٣٤ .

(٥) رينيه ويلك : اتجاهات النقد الرئيسة فى ق ٢٠ ص ٢٣٤ .

الماركسية فيما يلى : إن العمل الأدبى يعكس تكيف مؤلفه مع المجتمع ، إذن لكى نحدد صفة العمل وقيمته ، علينا أن نفهم ونكون رأيا عن القوى الاجتماعية التى أتت بالأيديولوجية التى يعبر عنها من حيث هى موقف من الحياة ، إن الماركسية تمكننا من تفهم تلك القوى بتوضيح العلاقة الجدلية بين ثقافة ما ، واقتصاد ما، وبين تلك الثقافة والطبقات القائمة فى ذلك الاقتصاد . وفى الوقت نفسه فإن الماركسية بكشفها عن دور البروليتاريا الخلاق فى بناء مجتمع شيوعى هو وحده القادر على تحقيق سلم ورفاهية عالميين يقدمان لنا مقياساً للقيمة ، إن أحكاماً أخلاقية سياسية فى آن تنتج عن تلك المقولة ، وهى تشتمل على إدانة للعرف الجنسى البرجوازى ، ولمركز المرأة التقليدى فى المجتمع ... ومن الأهمية بمكان للناقد تفهم الواقع الذى انبعثت منه المقولة ، والذى تحدده المقولة »[6] .

وفكرة النص السابق جلية لا تحتاج إلى تعليق مطول ، وأوضح ما فيه إصرار الناقد الماركسى على الحتمية الجدلية بين الفن والواقع ، وكأن الفن الحقيقى فى نظره هو الذى يرتبط شاء الفنان أو لم يشأ بالواقع بشتى صوره الاقتصادية والاجتماعية ، وبأيديولوجية المجتمع ، وهذا بطبيعة الحال يتنافى مع حرية الفنان ووظيفة الأديب ، فليست وظيفة الفن أن ينافح فى سبيل أية قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ولا يسع الشاعرية أن تكون حزبية أو مذهبية أو دعائية ، فالمصالح والقضايا الخاصة تشوه الوجود لكى تحقق مآربها عن طريق الفن ، بدعوى الحرية والنظام ، « ولكن النظام والحرية فى ميدان الفن والأدب يجب ألا يقوما على أساس مذهبى دعائى ، بل على احترام الشروط التى فى كنفها يمكننا أن نحقق إمكانات الحياة وننميها ونطورها ، ففى الشعر وعى بالحياة وقدرة على التمييز بين ما هو حى وما هو ميت سواء فى الأفراد أم فى العادات والنظم ، وفيه قدرة على تطبيق ما هو حى من قيم الماضى على الحاضر

---

(٦) النقد الأدبى « لوليم فان أوكونور » : ترجمة صلاح ابراهيم : ص ١٨٣/١٨٢ .

وعلى الاستمتاع بالوجود والحياة التى تقبل لذاتها ولا تحتاج إلى أى مبرر أسمى منها »[٧] .

نقول ذلك كله ، لأن الشاعر أو الأديب هدفه ذاتى غير مقلد سلفا ، ولا محدد ابتداءً ، ثم إن المغزى الاجتماعى أيا كان نوعه ليس مغزى أدبيا ، ثم إن فرض المقاييس الاجتماعية والاقتصادية والمذهبية بهذا الشكل فيه جفاء للوجدانية والذاتية ، كما أن فيه عداوة للجمال ، ولنقل ما قاله « سبنجارن » Spingarn فى كتابه « النقد الجديد » (١٩١٠)[٨] : « إن كل شاعر يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، وكل قصيدة إنما هى تعبير جديد مستقل » ، ثم إنه ليس فى مقدور الأديب إلا كتابة ذلك النوع من الأدب الذى تسمح له ميول وجوده الخاص وذوقه فى الحياة بكتابته ، مما يجعله صادقا فى إدراكه مخلصاً لطبيعته ، فالشاعر يعبر عن الحياة عندما تتحد عن طريق التجربة بوجوده الذاتى مما يعطى الفرصة سانحة لولوج جمهوره عالمه وبحيث يعدون شعره هو شعرهم هم ، ولقد كان فى مقدورهم أن يقولوه ، لو أنهم أوتوا موهبة التعبير .

نعم يستطيع الشاعر أن يلج عالم السياسة والنظم الدينية وغير ذلك فى عصره مثلما فعل كل من شكسبير وراسين ودانتى ، إلاّ أن هؤلاء أدركوا أن فكرة الدولة أو الملك كانت نفسها ضرباً من الشعر ، فقد كان يملؤها الوعى بحاجات الإنسان وشروطه تجاهها[٩] .

ولعل هذا الكلام لا يبعد عما رأيناه فى السابق لدى « كروتشيه » و « كولردج » ، فسبنجارن Spingarn تلميذ لكروتشيه ، ثم إن أسلوب الأدب لا يمكن فصله عن الفن ، وفن الشعر « لا يمكن أن ينفصل من طبيعته الداخلية »[١٠] ، والأسلوب فى علاقته بالكاتب هو « تخصص فى

---

(٧) ستيفن سبندر : الحياة والشاعر – ترجمة د . مصطفى بدوى ص ١٥٩/١٥٨ .

(٨) النقد الأدبى لوليم فان أوكونور ص ٩٥ .

(٩) السابق ص ٣٨ .

(١٠) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى ص ٩٥ .

الإدراك »[11] .

لقد نسى هؤلاء الماركسيون أن الجمال له قيمة إيجابية ، أى ذاتية ، فهو متعة الفكر ، إذ إننا نفيد من الأدب من خلال الاستمتاع به ، لا العكس ، لذلك كان « جورج سانتيانا » محقا فى قوله الذى ضمنه كتابه « الإحساس بالجمال » [١٨٩٦] : « إن الأدب فن تعبير »[12] – أى إنه ليس فنّ سياسة أو اقتصاد ، ولهذا فإن نقد القرن العشرين فى أمريكا استمد مبدأ الشكل العضوى من كولردج ، ومن تلميذه الأمريكى [بو] – ادجار آلان E. Allan (١٨٤٩)[13] وفى هذا المصطلح ما يحول دون فصل الجماليات عن أى فوائد يمكن جنيها من وراء العمل ، ثم إن خلق تضاد بين الواقع والجميل هو فهم خاطئ للموضوع الأدبى والعمل الفنى ، فبغير انصهار هذه العناصر فى بوتقة الجمال ، والفن بوسائله ، وعناصره الشكلية لا يخلق العمل الفنى حسًّا بالحياة .

ثم إن الإنسان لا يعمل بدافع من الضرورة الحسية المادية فحسب ، وإنما هو مدفوع أكثر بقوة داخلية نحو الحرية الروحية ، من هنا كانت الدوافع الداخلية لدى بنى الإنسان هى التى تحرك فيه نزعته إلى التفنن ، ورغبته فى الإحساس بالجمال ، فالأدب أو الفن بعامة ليس نشاطا تجاريا ، وليس ظاهرة مادية ، إنه فكر وإحساس معاً ، خيال نعقله ، حياة أخرى تختلف عن الواقع المعاين ، موهبة واستعداد ، صور فنية متكاملة ذات طبيعة جمالية . « تمثل مركبا ذهنيا وعاطفيا فى لحظة من الزمن »[14] كما قال : « عزرا بوند » ، لذلك رأينا « ت . س . اليوت » فى كتابه « الموروث والموهبة الفردية (١٩١٧) » يؤكد : « أن الشاعر فرد قمين بخلق متكاملات جديدة من عناصر غير متشابهة أو من مواقف متباينة »[15] بمعنى أن الفن صناعة من نوع خاص لها أدواتها ،

(١١) السابق ص ١٠٢ .

(١٢) السابق ص ٨٥ .

(١٣) النقد الأدبى لوليم فان أوكونور ص ٨٥/٨٦ .

(١٤)، (١٥) السابق ص ١٠٣ .

وصانعوها ، ومن خلال هذه الصناعة يرتقى الجمال سلمه .

وطبعي أن ينشغل الماركسيون عن البلاغة ، وعن الجمال الأدبى ، وأصوله الفنية ، لأنهم لا يريدون أن يقف جهد النقاد عندها ، فكانوا بذلك أعداء الفن للفن ، والبلاغة مثل غيرها من أصول الفن الأدبى ، لا يعظم قدرها إلا عند أصحاب النظرة الجمالية الفنية التى لا ترى الجمال الأدبى إلا فى التعبير وما احتوى من عمق عاطفى إنسانى ، وإيقاع ، وترتيب ، وتنسيق ، وحسن نظم ، ورصف ، بصرف النظر عن الموضوع سواء أكان قيما أم تافهاً ضئيلاً ، وبإيجاز ، لقد جافوا الوجدانية خشية الاعتراف « بالجمال » بوصفه الشاغل الأول لأى فنان جاد يحترم إنسانية الفرد ومشاعره الذاتية .

لذلك حينما تعرض « جورج بليخانوف » إمام طلائع الواقعية الروسية ، على حد قول : « فريڤيل » – لموضوع علم الجمال ، اقتلع عقيدة الجمال المتفرد الخالد ، وتصور أن مذهب الفن للفن أكذوبة ، وهاجم مسألة استقلال الفنان ، كما عكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع ، وانتهى إلى سبق المضمون الأيديولوجي على القالب مستخلصاً الدور الذى يؤديه العامل السياسى فى محيط الأدب مؤكدا ضرورة أن يسبح الشاعر فوق المعترك الاجتماعى[١٦] .

والصحيح ما قلناه فى أثناء تعليقاتنا السابقة ، فالأغراض ليست خالقة القصائد ، وإنما عملية الإبداع الفنى تجعل من المضمون الأولى مضمونا ثانيا ، فينبثق الرمز ، والإيحاء ، والتمثل الخيالى ، من خلال انصهار عناصر المضمون مع عناصر الشكل التى لا تعترف بوجود كلمات شعرية وأخرى غير شعرية ، إذ إن الشاعر « يخالف النظام العادى للغة ، ليخلق نظاماً آخر يحقق به موازاة واقعه النفسى والفكرى .. ، لذلك فإن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل إنهم ليخلقون اللغة أيضا ، بإيجاد علاقات جديدة بين الأشياء والموضوعات ،

(١٦) جون فريفيل : انظر الأدب والفن : ترجمة محمد مفيد الشوباشى ص ١٥٠/١٥١ .

وبين الكلمات ، والألفاظ ، وإيقاع ذلك ، ونسقه الموسيقى »[17] .

هذا فضلاً عن الأدب المكشوف الذى تعنى به الواقعية الماركسية الذى لا هم له سوى إثارة الغرائز وكشف سوءات المجتمع بدعوى الواقعية ، أدب مرفوض ، فالأدب سمو بالنفس وبالمجتمع ، يخدم قضاياه بغير إلزام ، لا يتبع حزبا ، ولا يأمره نفر من الناس لتحقيق أهداف معينة عن طريقه ، ومن هنا كان على الشاعر رسالة أخلاقية متجددة تدعو إلى قيم الخير والحق ، والجمال — وكلما استطاع الشاعر أن يصيب هدفه بغير أسلوب الوعظ المباشر ، كان أقرب للشاعرية وأبعد أثرا فى النفس الإنسانية ، فالأدب حسّ بالحياة ، قبل أن يكون تعبيراً عنها بأى طريق ، وبأى وسيلة .

وهذا كله مما يلخص الخلاف القائم بين أصحاب الفن للفن والماركسيين ، فأصحاب الفن للفن يربأون بأدبهم أن يكون وسيلة لأى فلسفة مهما عظمت ومن أى جهة فرضت ، ذلك لأن الأدب كما قلنا عندهم غاية فى ذاته يعنون من خلاله بالعواطف والعمق الإنسانى ، ونظم الكلام ، وطريقة تركيبه وترتيبه وعلاقاته ، ولو قلّ معنى الموضوع وضؤلت قيمته عند الناس ، لذلك عظم قدر البلاغة عندهم ، لأن موضوع البلاغة عندهم هو التعبير ، والجمال الأدبى لا يتجلى إلا فيه مما يجعل الإحساس خصبا .

---

(١٧) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ص ١١٤ .

سابعا : خاتمــة

ويبقى السؤال الأخير لتلخص إجابته بعض ما قمنا بعرضه ودرسه واستنتاجه محققين القول بمزيد من النصوص والمناقشات مما يربط بين آراء الفلاسفة المتقدمين ، ويؤكد تداخل ما عرضوا له من قضايا رغم تباين اتجاهاتهم الجمالية ، مما يجعل قيمة العمل الجمالية كامنة فيه كله ، فى فكرته ، وفى اتباع أصوله الفنية ، وفى كل ما يحتوى عليه من قيم ذاتية وموضوعية فى إطار ما يخدم الإنسان بوصفه إنساناً قبل كل شىء وبعد كل شىء من خلال لغة الفن التى تتسم بميسم معين .

والسؤال هو .. هل الفن من أجل الفن ، أم أن الفن من أجل الحياة ؟

وللإجابة نقول :

إن الذين قالوا : العبارة المشهورة : الفن للفن قصدوا بها أن الفن لا يمكن تقديره إذا حكمنا عليه بأمور خارجة عن طبيعته ، والحقيقة أن التعامل مع العمل الفنى لتذوقه ، والحكم عليه لا يكون إلا على أساس أن العديد من العوامل ، والعناصر تعاونت فى تكوينه ، ثم صارت هذه المكونات عملاً جديدا له كينونته الخالصة بحيث أصبح فنا أو عملاً أدبيا مستقلاً عن العناصر والمكونات التى سبقت وجوده بعد أن تشكلت ، وتداخلت ، وامتزجت فى صورة هذا الكائن الجديد المعروف باسم « العمل الفنى » .

وانطلاقا من هذا التصور ، فإن العمل الفنى يتكون من خلال محيطه الاجتماعى بكل ما فيه من قيم ، لكنه ليس هو المجتمع بالتحديد ، لأن الأديب لا ينتج أدبه إلا فى الحالة التى يستقل فيها عن هذا المجتمع إلى حد ما ، بمعنى أن العمل الفنى الأصيل يستطيع أن يؤثر فى مجتمعه ، وأن يكسب رضاه دون أن يخضع خضوعا كاملاً لإرادة هذا المجتمع ، بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا المجتمع – على حد قول الدكتور عز الدين اسماعيل[1] .

---

(١) انظر الأدب وفنونه ، للدكتور عز الدين اسماعيل ص ٤٥ (ط ٦) .

لذلك ، يمكننا القول بأن المضمون فى العمل الأدبى ليس إلا موقف الأديب الفكرى والانفعالى من الحياة فى هذا المجتمع أو ذاك ، وهنا يستطيع الفنان أن يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة فى الحياة قيما جديدة ، قد تلغيها أو تعدل منها أما أن يكون العمل الأدبى هو المضمون الاجتماعى المستمد من واقع الحياة وحسب ، فهذا ما لا يقبله عاقل ، وهذا ما يعنى به نقادنا بقولهم : إن الفنان يعيد تشكيل الواقع من جديد ليحكم له أو عليه ، أو يعدل من كينونته ، ومن هذه الزاوية يمكن أن نقول : إن الشعر يحاكى الأشياء ، أو الأفعال ، أو القيم ، وهو بدءًا من هنا مرتبط بعالمها ، لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلاً حرفيا ، « لأن القصيدة قد تخيل الشىء على ما هو عليه ، أو على غير ما هو عليه »[٢] .

وهذا معناه أن القصيدة تقدم لنا صوراً ترتبط بعالم الأشياء والأفعال والقيم ارتباطا لا شك فيه ، لكن هذه الصور ليست هى الواقع الحرفى ، وإنما هى الواقع معدلاً بفعل المحاكاة ، وبحكم الخصائص التخييلية لهذه الصور ، فإنها تردنا إلى هذا الواقع ، ولكن بعد أن تكون قد زودتنا بشىء مختلف عنه ، لو بخبرة وتجربة متميزة ، وهذا هو معنى قولنا : الشعرى يوازى الواقع ، ولا يساويه ، والموازاة اتحاد فى الوضع ، والمساواة اتحاد فى الكم ، ثم إن العلاقة بين صور القصيدة ، ومعطيات الواقع ، علاقة تشابه ، والتشابه اتحاد فى الكيف وليست العلاقة علاقة مطابقة أو مساواة بينهما ، إذ إن المطابقة اتحاد فى الأطراف ، والموازاة والمشابهة أيضا لا تعنيان تطابقا بين طرفين أو مساواة تامة بينهما[٣] .

وانطلاقا من هذا التصور ، فإن عبارة الفن من أجل الفن تصبح باطلة إذا كان المقصود بها أن الفن ليس له وظيفة يؤديها فى الحياة ، وهو أمر تأباه وحدة الشخصية الإنسانية ، وتداخل مظاهر نشاطها ، إذ إن الإنسان كلّ كامل بحسّه

---

(٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ٦٢ .
(٣) نظر مفهوم الشعر للدكتور جابر عصفور ص ٣٠٢ ومنهاج البلغاء ص ٧٤ .

وشعوره ، بعقله ، وتفكيره ، وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود ، والوجود متكامل به ، والكون والإنسان معاً هدف الإدراك ، وغاية المعرفة .

ثم إننى لا أعتقد - وفقا لمناقشاتنا السابقة - أن الفيلسوف (كانط) نفسه أراد ذلك حتى من خلال عبارته التى يقول فيها « إن الفن نهاية بدون غاية » ذلك لأن الفن غاية ، لكن هذه الغاية كامنة فى داخله ، منصهرة مع عناصر كثيرة ، وعالم الفن الحر ، وحركته الداخلية كفيلة بأن تتيح لنا فرصة الإطلالة على كل شيء موضوع فيه بعد أن استحال إلى فن ، وابتداءً من العمل الفنى ، ولحظة الإبداع ، ينفصل الفنان عن العالم الخارجى بكل أشكاله ومضامينه وموضوعاته ، وفى الوقت ذاته ، يطل عليه ، ويتصل به عن طريق مسارب الفن ونوافذه ، بإحساس وعاطفة خاصة ، وهذه المسارب ، وتلكم النوافذ تتسع وتضيق بقدر ما أوتى المبدع من موهبة ، وثقافة ودربة ، والأمر كذلك بالنسبة للمتذوق ، وأعتقد أن هذا ما يعنيه [أبركرومبى] بقوله :

« وفى الشعر يشتد إحساسنا بأن لكل شيء غرضا ، وهدفا ، ومغزى فى الحياة ، وأن لكل حادثة قوة خلقية »[٤] .

وإن هذا كله يمكننا الإحساس به ، والوقوف عليه دون أن تفرض قاعدة على الأثر من هنا ، أو هناك .

بهذا المفهوم .. أعتقد أن عبارة « الفن من أجل الفن » تكون غير متعارضة مع عبارة الفن من أجل المجتمع ، أو من أجل الحياة ، لذلك فمهما يكن من أمر ينبغى ألاّ ننسى العمل الفنى ذاته ، وأن نتجنب الإغراق فى تفاصيل متعلقة بالحياة الواقعية ، صحيح أن هناك أنواعاً من الفنون ، كالروايات ، والمسرحيات ، بوجه خاص تحيلنا فى كثير من الأحيان إلى ميدان الحياة الواقعية ولكن من الواجب إلا نخرج عن نطاق العمل ذاته ، لأن الاستطرادات فى الكلام عن الشخصية أو وقائع الحياة ، أو ظروف المجتمع دون الربط بين

---

(٤) قواعد النقد لأبركرومبى

ما نقوله ، وبين العمل ذاته لا تعدو أن تكون استطرادات ذات قيمة تاريخية أو نفسية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أما أن يكون هذا نقدا جماليا ، أو تذوقا فنيا بالمعنى الصحيح ، فلا .. وفى استطاعتنا أن نتحدث عن انفعالات الفنان الشخصية ، أو عن البيئة ، أو عن أحوال العصر ، كما نشاء بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما تقول به ، وبين تركيب العمل الفنى ذاته كما يقول « ستولنتيز » عن النقد الفنى .

نقول ذلك ، لأن كثيرا من الناس يظنون أنفسهم قادرين على تذوق أعمال معينة لمجرد استطاعتهم التحدث عن سيرة الفنان المبدع ، أو عن الظروف الاجتماعية للعصر الذى كان يعيش فيه ، مع أن هذا كله لا تكون له قيمة من وجهة النظر الجمالية ما لم يرتكز على فهم أصيل للعمل الفنى نفسه ، وقدرة حقيقية على الاندماج فيه ، وعلى استغلال كل هذه الوقائع الخارجية عن نطاق العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه لزيادة الالتحام به ، والتفاعل معه ، وسبر غوره .

إن الاعتماد على لغة الفن ، وطريقة تشكيله موضوعه ، بما يجعلنا نراه رؤية جديدة فى إطار جديد هو خير سبيل لمعرفة براعة الفنان فى استخدام العناصر التشكيلية ، وفى طريقة تنظيمها ، وإنشائها ، أما أن يكون هذا التشكيل وحسب هو العامل الرئيسى فى جمال العمل دون نظر إلى المضمون الجوهرى الجديد الذى لاح فى أفق الفن ، ومن خلال ملامحه الجمالية وقسماته الفنية ، فهذا أمر لا يفيد فى مسألة تقويم الفن وتذوقه والاستمتاع به .

ثم إن معرفتنا بالأساطير ، أو بالحوادث التاريخية التى يمثلها المصور مثلاً ، لا تفيدنا شيئا أيضا . وبعامة فإن الموضوع الذى تمثله اللوحة هو المضمون العرضى ، لا المضمون الجوهرى ، وهذا الأخير متشابك تشابكا عضويا مع القيم التشكيلية التى تكون فى مجموعها اللوحة الفنية والتى يتمخض المضمون الجوهرى عنها أساساً انطلاقاً من مبدأ ارتباط الشكل بالمضمون الذى ينبثق عنه - كما نقول - مضمون جوهرى جديد .

من أجل ذلك فإن الاعتقاد بأن التأمل الخالص كاف وحده لتذوق العمل الفنى فهو فى رأى النقاد موقف مستحيل عمليا ، فضلاً عن أنه مناف ومخالف لطبائع الأشياء ، ولقد اعترف « كانط » نفسه [فيما رواه لنا جاريت][5] – بفشله فى العثور على تفسير للجمال الخالص ، أو الفن الخالص ، إذ إنه لم يحاول محاولة جادة أن يفسر ، لماذا نطلق لفظ الجمال على كل من الجمال الخالص ، وغير الخالص ، مما لا يتيح لنا فرصة تبصيرنا بحقيقة التجربة الفنية من وجهة نظر أصحاب الفن للفن – بطبيعة الحال ، وهو أستاذهم .

وهذا حق ، لأننا لا نستطيع أن نجد فى حياتنا ذلك المتأمل الخالص الذى يستحوذ عليه الانتباه للعمل ذاته إلى حد ينسى معه كل العوامل الأخرى المنتمية إلى مجال « الحياة الواقعية » ، والتى قد تكون مرتبطة بالعمل الفنى من قريب أو من بعيد . إن طريقة التأمل الخالص تضفى على الفن نوعا من الانفصال أو الانعزال ، وتجعله ظاهرة قائمة بذاتها مكتفية بنفسها عن كل ما عداها فنتجاهل بذلك الموقع الحقيقى للفن داخل الحياة متكاملة – « وقد يكون الفنان قريباً من الحياة ، أو بعيدا عنها ، ولكننا على كل حال لا يمكن أن نقول : إن الفن ليس من الحياة فى شىء ، بل لابد لنا من أن نعترف بأن فى الفن دائما شيئا من الحياة »[6]

إن الشاعر صانع قصائد ، غير أن مادة قصائده هى كل مدركات حياته ، وكل انطباع لدى الفنان فى أى وسط خاضع لفنه كى يصوغه ، فهو لا يدخر أية تجربة نقدية كما يقول « هوبز » فى كتابه « مقالات نقدية »[7] .

ولعل هذا ما يفسر لنا ما ذهب إليه « ت . س . إليوت » من أن الشاعر « يحفظ حفظا سليما أطوار النمو التاريخية للعرق الذى ينتمى إليه ، ومن حيث إنه يترك الاتصال حارا بينه وبين طفولته ، وبينه وبين طفولة العرق ، كما أنه إلى

---

(٥) جاريت : انظر فلسفة الجمال ص ١٠٩ .

(٦) جيروم ستولنيتز : انظر النقد الفنى : ترجمة د . فؤاد زكريا ط ٢ ص ١٢٤ .

(٧) نظرية الأدب لأوستين وارين وورينيه ويلك ص ١٠٩ .

جانب ذلك يتقدم نحو المستقبل »[٨] .

لذلك فلن تكون هناك معالجة مجدية لعملية الإبداع الفنى إذا لم نهتم بالأدوار التى قام بها العقل الواعى إلى جانب العقل الباطن فى صناعة العمل الفنى ، أو بمعنى آخر : ليس مجال الخبرة الجمالية المجال الذاتى الخالص ، ولا المجال الموضوعى الخالص ، وإنما مجالها بينهما ، وإن كان يضمهما بشكل من الأشكال، لذلك لا يمكن فهم حقيقة الفن إذا لم نفهم طبيعة الخبرة الجمالية التى هى نتاج من ارتباط الذاتية بالموضوعية، لذلك أيضا لا يمكن أن نحس بالنشوة الجمالية « إلا بقدر ما اكتسبنا من خبرات ماضية ولكن شريطة أن تمحى هذه الخبرات من ذاكرتنا ، أى بعد أن تكون قد تحولت إلى جزء منا غير متميز عنا ، أى بقدر ما تكون قد أصبحت نحن ، لا لنا ، ولا منا ، وهذا هو الشرط الأساسى لعملية الإبداع الفنى وللتذوق على حد سواء »[٩] .

وفى الرواية أو المسرحية – مثلا – تستعار الشخصيات . والحوادث من « الحياة الواقعية » ولكن تصرفات الشخصيات ، وتأثير الظروف تتحدد معالمها بحيث تكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أى فهم يمكننا اكتسابه من « الحياة الواقعية » وحينئذ يثرى شكل العمل الفنى ، فالعناصر التى يختارها الفنان من وسيطه المادى ، ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة حيويتها وسحرها ، وتقوية الارتباطات الانفعالية ، والشكل ينظم ، ويوحد ، ويضفى على العمل الفنى طابعاً كليا ، واكتمالاً ذاتيا يجعله يبرز ، ويتميز ، ويبدو عالما قائما بذاته ، وهكذا يصبح الشكل منظما لعناصر الموضوعات ، أو الوسيط المادى الذى يتضمنه العمل ، ومحققا الارتباط المتبادل بينها ، فيتخذ كل عنصر من عناصر العمل موضعه بالنسبة للآخر[١٠] .

---

(٨) السابق ص ١٠٥ .

(٩) د . مصطفى سويف : مقدمة الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة (ط ٣) بقلم د . يوسف مراد .

(١٠) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى (ط ٢) ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ص ٣٣٩/٣٤٠ .

هذا من جهه ، ومن جهة أخرى ، فإن مسألة التأمل الخالص ، والشكل المجرد للفني يتنافى مع وحدة الكائن الإنسانى ذاته ، « لأن الإنسان سواء أكان فنانا مبدعا أم متذوقا ناقدا ، لابد أن يكون له كيانه الموحد الذى يؤثر كل جانب منه فى بقية الجوانب ، ويتأثر بها ، ومهما كان اهتمام المرء بالفن وانشغاله به ، فلابد أنه سيبدى هذا الاهتمام بوصفه إنسانا متعدد الجوانب ، ولن يستطيع أبدا أن يفصل على نحو قاطع بين صفة « الفنان » فيه ، وسائر صفات الإنسان »[11] .

فالإنسان كل كامل بحسه ، وشعوره ، وتفكيره ، وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود ، والوجود متكامل به ، والكون والإنسان معاً هدف الإدراك ، وغاية المعرفة ، فإذا تذوقنا عملاً ما أو انتجناه ، فثمة ارتباط بين قوى التفكير والحس ، وكل أجهزة الإنسان المختلفة التى تسهم فى بناء قدراته ومواهبه ، ومحصوله المعرفى مما يسهم فى هاتين العمليتين .

هذا - ولعلنا واجدون فى رؤية الدكتور عفت الشرقاوى لحقيقة النص الأدبى ما يبرر ما نحن بصدد توكيده ، إذ قال :

« إن الألفاظ فى النص الأدبى مشدودة فى اتجاهين : إلى الخارج ، أى نحو القارئ بمخزونه التراثى ، والذاتى المرتبط بها ، وإلى الداخل ، أى نحو السياق الذى يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثى توظيفا موضوعيا يتم به الكشف الجديد عن الحياة ، ذلك لأن للنص الأدبى جانبين ، الجانب الأول تراثى وسيكلوجى ، وهو الجانب الذى يدخل فى إطار المشترك ، وسيكلوجى ، وهو الجانب الذى يدخل فى إطار المشترك العام ، والجانب الثانى موضوعى خاص يحاول المؤلف من خلاله خلق سياق جديد يعبر عن نفسه وفكره ، ويقوم الابتكار الأدبى فى هذه الحال على التوتر بين الجانبين السابقين ، أى على التوتر الناشئ بين الذاتى والموضوعى ، أو العادى والفنى لأن

---

(11) انظر مقدمة النقد الفنى (ط ٢) .

الاستسلام فى التعبير للذاتى ، وإن كان من الصدق الأخلاق ، لا يدخل فى إطار الصدق الفنى[١٢] .

ونضيف فنقول : إنه فى إطار التوتر بين الجانبين الذاتى ، والموضوعى الذى يحاول الفنان عن طريقه خلق سياق جديد يعبر عن ابتكاره فى عالم الفن ، فى إطار هذا التوتر ينبثق « الرمز الشعرى» الذى يتضمن موقف الشاعر من الحياة ، ورؤيته الجديدة لها مما سنعرضه بعد قليل بشيء من التفصيل .

والأمر نفسه يصدق على متذوق العمل أو ناقده مما يربط بين نظريتى الجمال اللتين تفسران حقيقته ، وهما النظرية الموضوعية ، والنظرية الذاتية ، فالجمال يعتمد إدراكه على نماذج معينة فى الأشياء كما يقول « جاريت »[١٣] أو كما نقول نحن يعتمد على مجموعة من الخصائص والتقاليد الفنية التى أقرها الشعراء والنقاد من خلال تاريخ الفن الطويل والممتد عبر الأيام ، وهذا ما تفسر به موضوعية الجمال ، ثم إن الجمال يعتمد على ما نقرؤه خلال الأشياء وهو بهذا المعنى ذاتى ، يعتمد على رؤية ذاتية وبصيرة تصل بالناقد إلى ما وراء الأشكال والصور مما لا يظهر لعامة الناس الذين ينظرون إلى الأشياء نظرة سطحية ، أى إن مسألة إدراكه من حيث الكم والكيف مرتبطة بمدى تفاوت الناس فى الإحساس به ، وتصوره ، والإشارة إليه ، ويتحقق هذا التفاوت أكثر ما يتحقق فى التمييز بين الجميل والجميل على وجه خاص .

وفى هذا المعنى يحضرنا نص « ابن سلام » القائل :

« ... وكذلك بصر الرقيق ، فتوصف الجارية ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة الشطب (معتدلة القامة) ، نقية الثغر ، حسنة العين والأنف ، جيدة النهود ، واردة الشعر ، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار ، ومائتى دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، ولا يجد واصفها مزيداً على هذه

---

(١٢) الدكتور عفت الشرقاوى : بلاغة العطف فى القرآن الكريم ص ١٥٣ .

(١٣) جاريت : فلسفة الجمال ص ٩٩ .

الصفة »[١٤] .

معنى ذلك أن حقيقة الجمال موجودة فى هذه الجارية ، وهى حقيقة عرفها الناس من مجموعة الخصائص التى تواترت بينهم وذاعت وثبتت قاعدة يؤخذ بها فى مثل هذه الحال،ولكن توافرها فى أكثر من واحدة يفاوت بينها ، وهذا يحتاج إلى طبع وفطنة ودربة ، لإدراك هذا التفاوت ولا يمهر فى هذا الإدراك إلا من طالت تجربته فى هذا الميدان وتربى إحساسه على أساسه . وهذا المعنى موجود عند الآمدى ، والجرجانى أيضا[١٥] .

ونعود فنقول : مهما أكد بعض علماء الجمال على أهمية النظرة الخالصة للفن ، فإن هذا لا يحجب الحقيقة القائلة بأن فى استطاعة المرء الناقد ، والمتذوق المحلل ، أن يأتى بتحليلات اجتماعية ، ونفسية ، كما شاء بشرط أن يوضح بطريقة معينة ، كيف ترتبط هذه التحليلات بعناصر تنتمى إلى صميم العمل ذاته ، مما يؤدى إلى فهم أعمق لما هو متضمن بداخله من عناصر جمالية ، وحينئذ تكون النظرة الاجتماعية أو النفسية ، أو الحيوية بوجه عام إلى الفن مكملة ، لا مناقضة للنظرة الجمالية الخالصة إليه[١٦] .

ولم لا .. ؟ وقد تجلى هذا الربط الوثيق بين المضمون الفكرى « الاستطيقى » للعمل الفنى ، ونفس صاحبه واضحا فى هذه المحاولات القليلة لتفسير بعض النصوص الشعرية تفسيراً استطيقيا ، وكأنْ أنصار هذا الاتجاه الاستطيقى الخالص قد عجزوا فى مجال النقد التطبيقى عن الفرار من إسار ما يسمونه بالظروف الخارجية للعمل الفنى ، فكان زهير – فيما نقرأ لهم – ككثير من الشعراء فى العصر الجاهلى لا يعبر عن عواطفه تعبيرا مباشراً ، بل يكتفى بتقديم معادل موضوعى لها ، وحينما نأخذ شئون القصيدة مأخذا « رمزيا » يتبين لنا أن زهيراً وفق توفيقا بارعا حين جعل « الحمار الوحشى »

---

(١٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . ص ٩ – ١١ .

(١٥) الموازنة : ص ٣٨٤/٣٨٥ – والوساطة ص ٣٠٥ (ط صبيح ٩٤٨) .

(١٦) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى/ ٣٣٩/ ٣٤٠ .

يقبل على النبات « حتى اخضرت مشافره » ، يريد زهير أن يقنعنا بحرص هذا الحمار على حياته ، وانشغاله بالإبقاء عليها ، ولكنه مع ذلك يتعرض للموت ، ويصاد بعد شبعه ، وهو بذلك يوقفنا على تلك « المفارقة المثيرة الساخرة التى كان زهير على الخصوص حريصاً عليها فى تفكيره »[١٧] .

إن فكرة « المعادل الموضوعى » – لايليوت (ت . س) ، والتى يقول فيها :

« إن السبيل للتعبير عن الوجدان فى الفن ، هو إيجاد معادل موضوعى ، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد أن تنتهى إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارته »[١٨] .

كانت هذه الفكرة وسيلة إلى معارضة « إيليوت » النقد الاستطيقى الذى ينادى بعزل العمل الفنى عن ظروفه ، وظروف منشئه ، ويدعو إلى إدراكه إدراكا استطيقيا بحتا ، مما يقنعنا فى آخر الأمر بأن عزل العمل الفنى عزلاً تاماً عن كل ما كان سببا فى نشأته لا يؤدى إلى فهمه ، بل على العكس ، قد يغلفه بغموض شديد ، كما أنه لا يتم من خلال ما يسمى « بالمعادل الموضوعى »[١٩] هذا فضلاً عن أن مسألة المعادل الموضوعى هذه تؤكد لنا مبدأ ارتباط الذاتية بالموضوعية لحظة الإبداع ، إذ لا تنفك روح الفنان وذاتيته عما هنالك من موضوعات حوله يوظفها ويشكلها تشكيلاً نفسيا خاصاً ، يعمل على تجلية المراد ، وحمل الدلالات التى يعنى الفن بالإشارة إليها وتوصيلها إلى المتلقى لترمز إليه وتوحى بواقع فنى مشع .

نعود فنقول : ولم لا .. ؟ وقد تجلى هذا الربط الوثيق بين المضمون

---

(١٧) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلى ، قضاياه الفنية والموضوعية / ٣٣٨ وانظر للدكتور مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ص ٢٠٠ .

(١٨) اليوت : لفائق متى ص ٢٩ .

(١٩) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلى (قضاياه الفنية والموضوعية) ٣٣٨/٣٣٩ .

الاستطيقى والبيئة التى ينشأ فيها العمل الفنى فى تاريخ نقدنا العربى ، إذ كان للتطور الاجتماعى الذى حدث فى القرن الثانى الهجرى – على سبيل المثال – أثره الواضح فى توجيه تيار الزهد وتطوره ، مما وضح أثره فى شعر « أبى العتاهية » الملقب بأبى الشعر الدينى ، وفى شعر « رابعة العدوية » شهيدة العشق الإلهى ، كما كان لشيوع تيار اللهو ، والمجون ، والزندقة ، ووجود فوارق واضحة بين الطبقات الاجتماعية فى ذلك العصر دور واضح فى إيجاد حركة عكسية مضادة تعكف على تقوى الله ، وتقصر نفسها على العبادة ، وتحتقر المال ، وزخرف الدنيا وزينتها[20] .

معنى ذلك أن التعبير الشعرى إذا كان يصل إلينا من خلال الانطباع الذاتى أو المعاناة الشخصية للأديب ، فإن هذا الانطباع ، أو تلك المعاناة تتم فى إطار التجربة التى يعيشها ، ويمارسها المجتمع الذى يوجد فيه الشاعر « والشاعر قد يبالغ ، وقد يتخيل ، وهو إذا تحدث عن حقائق يبرزها خلال انفعاله الخاص بها ولكن رغم ذلك فهناك عدد من الحقائق الثابته نستطيع أن نستخلصه من الشعر عن أحوال المجتمع إذا تخطينا المبالغات ، والتحليلات ، والانفعالات الخاصة »[21] .

حقا ، لماذا لا نستفيد بالدلالات الجمالية ، والبيئية معاً ، فتتحقق عندنا النظرة التكاملية لتكون منهجا نقديا مستقلاً ، يرى فى العمل الأدبى إشعاعات فى كل اتجاه ، فتعنى بدرس العمل الفنى فى ضوء العوامل الرئيسية المحددة لعملية الإبداع من بيئية ، واجتماعية ، وغير ذلك والتى يسميها « أوستين وارين» و « رينيه ويلك » فى كتابهما « نظرية الأدب » بالمنهج الخارجى ، وتعنى أيضا ، وفى الوقت نفسه بالمنهج الداخلى الذى يحكم على النص من الناحية الجمالية ، فيما ذهب إليه أيضا صاحبا نظرية الأدب ، فنهتم حينئذ بالأساليب ، والموسيقا ، وتذوق الصور والعلاقات ، وبذلك نكون قد ربطنا بين المنهجين ، من منطلق أن النص أولاً وأخيرا كائن موحد . وهذا كله يتوقف

(٢٠) الدكتور محمد مصطفى هدارة : انظر اتجاهات الشعر فى ق ٢ هـ (ط ١) ٢٨٩/٢٨٨ .

(٢١) د . لطفى عبد الوهاب : العرب فى العصور القديمة ص ٢٢٨ .

على ثقافة الناقد ودربته إلى جانب ذوقه الفني وموهبته الأصلية ؟

وليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس وفيها يبذل الفنان من نفسه للفن ، وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذى لا يستطيع أن يتجرد منه ، أو ينقطع عنه ، « فالفنان الأصيل كالشاعر المطبوع مثلا حين يبدع قصيدة أو بيتا يكون فى ذلك متأثراً بالحياة عاكساً للبيئة فى نفسه ، ثم هو لا يدرى فى الواقع كيف ينظم ، بل تتفاعل المشاعر والعواطف فيما نسميه باللا شعور فإذا هو يجد نفسه ينظم ويترنم »[٢٢] .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره كما يعبر عن روح ذاته ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقرية ، فبقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية ، وعاطفية وفنية ، يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا على أن « نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقى من صور وآراء أخلاقية واجتماعية ، وفلسفية ، ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها ، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية ، ذلك لأنه كان يفهمها فى نفسه كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها ، سوف تدرك من خلال ومضة ، أو نبرة ، أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التى كثيرا ما تعارض المعنى الظاهرى للنص »[٢٣] .

نعود فنقول : لابد من الأخذ بالمنهجين ، الخارجى « البيئى » ، والداخلى « الجمالى » ، اللذين أشرنا إليهما منذ قليل ، مما يفيد فى معرفة حقيقية لجوهر النص أو العمل الفنى ، فإذا أخذنا قضية الوقوف على الأطلال مثلاً مما ساد فى الشعر الجاهلى وغيره تقليداً يكاد يكون ثابتا ، لوجدنا أن ذلك فى حد ذاته له

---

(٢٢) د . أحمد فؤاد الأهوانى : الشعر والحياة – مجلة الثقافة عدد ٦٨٢ سنة ١٩٥٢ .

(٢٣) انظر منهج البحث فى الأدب واللغة – للانسون – ترجمة د . محمد مندور « ضمن مبحثه النقد المنهجى » .

دلالة بيئية لارتباط حياة البدو بالرحلة وراء الكلأ ، ولذلك يخلفون وراءهم الأطلال ، ثم إن هذه الأطلال ترمز للموت بما فيها من خراب وصمت ورعب كل هذا مما يرتبط بحياة الشاعر النفسية والاجتماعية ، ويتصل بالبيئة ومتغيراتها ، ولا نعدم إلى جوار ذلك وجود الأساليب والصور والموسيقى والأنغام والألوان وكل ما يتصل بالحركة الداخلية للنص ورموزه وإيحاءاته وكل هذا مما يتصل بالدلالة الجمالية ، ثم لا يخفى وراء هذا كله مخاطبة الجماد ونداؤه وتجسيمه مما يتصل بالرواسب البدائية في أعماق الشاعر عندما كان يخلع الحياة على كل الكائنات ، وينظر إلى الموت من خلال ندائه هذه الأطلال بوصفه أمراً واقعاً يثير الخوف ذلك كله في غياب دين ينظم حياتهم ويمنحهم الطمأنينة بعد الموت .

ولم لا .. وقد أثبت تاريخ الفن أن لكل حقيقة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تشذ عن تلك الأساليب الخاصة بالبيئة ، اللهم إلا في حالات نادرة ، ذلك لأن الفنان مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ، ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة تغير في نوع إنتاجه الفني ، وليس معنى هذا ، أنه لا قيمة لمعادلة الفرد الشخصية في تحديد طرازه الفني ، وأسلوبه الجمالي ، وإنما يجب أن نسلم بأن الإبداع الفني كثيرا ما يجيء مشروطاً بالعديد من العوامل الحضارية أو البدائية التي تشيع في البيئة المحيطة بالفنان ، ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين « ميكائيل أنجلو » و « ليونارد دافنشي » و « رافائيل » من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يفطن إليه ، وقد أصبح في وسعنا اليوم أن ندرك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح العصر ، روح القرن الخامس عشر في إيطاليا[٢٤] .

---

(٢٤) انظر مشكلة الفن ص ١٥٣/١٥٢ وانظر للدكتور محمود البسيوني : العملية الابتكارية ص ٥٢/٥٠ .

وهذا كله ما يفسر لنا قول [اف . دبليو . باتسيون Beteson] فى كتابه الصغير « الشعر الإنجليزى ، واللغة الإنجليزية » إن الأدب جزء من التاريخ العام للغة ، وإنه يعتمد عليها ، يقول :

« فرضيّتى هى أن طابع العصر فى قصيدة من القصائد يجب ألاَّ يتم تقصِّى أثره لدى الشاعر ، بل لدى اللغة ، وأعتقد أن التاريخ الحقيقى للشعر هو تاريخ التغيرات فى نوع اللغة التى كتبت بها قصائد متتالية ، وأن هذه التغيرات فى اللغة تنجم فقط عن ضغط الاتجاهات الاجتماعية والفكرية »[٢٥] .

إذن فارتباط العمل الفنى بإطار عصره الذى يتم فيه أمر لا جدال فيه ، ولكل عصر بطبيعة الحال اهتماماته ، ومقوماته ، ويمكن للعمل أن يكتسب صفة الخلود حينما يعبر عن المعانى والقيم الدائمة ، والتى تؤثر فى المتذوقين على مر العصور ، غير مقيد بزمان أو مكان ، إن هذه المعانى الدائمة بما فيها من قيم إنسانية يحسها الناس ، يكونون بناءً عليها اتجاهات سلوكية ، وعواطف نحوها ، وليس هناك أقدر من الفن على تمكين النفس من المعانى الإنسانية ، والاتجاهات السلوكية البناءة ، ذلك لأن البصيرة الفنية للشاعر أو الفنان قادرة على التأثير غير المباشر فى النفس بما تضيف لها من تجارب وترهف من حسّ .

معنى ذلك كله أن الاتجاه الجمالى لا ينبغى أن يتنكر للعصر ، وللظروف السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والنفسية لمبدع العمل الفنى ، إذ إن هذه الظروف تؤثر بعمق وبصورة أو بأخرى على الأعمال الأدبية والفنية ، وتشكل طابعها العام ، وملامحها الأساسية ، وتميز تقاليدها الجمالية فى عصر عن عصر آخر ، ولكن هذا التأثير لا يكون بصورة مباشرة ، إذ إن القصيدة أو الأثر الأدبى « شيء بذاته ، فذ مفرد ، ولكن فيه خصائص منبته ، وأن له معانى ثابتة وأخرى متغيرة تعتمد على الجمهور والقرائن التاريخية التى يقرأ فى ظلها ، ... إن القصيدة تبعا لذلك ، ليست تجربة مفردة أو مجموعة من التجارب ، وإنما هى سبب بالقوة لتجارب عدة »[٢٦] وهذا خلاف لما شاع فى بعض

(٢٥) نظرية الأدب ، لأوستين وارين ، ورينيه ويلك : ص ٢٢٣ .

(٢٦) وليم فان أوكونور : انظر النقد الأدبى ص ٢٥٤ - والنص « لرينيه ويلك وأوستن وارين » .

الدراسات الأدبية التى تصطنع المناهج الاجتماعية مما يسمى « بالحتمية الجدلية » لأن الذين يقولون بهذه الحتمية مقيدون بمعايير أخرى تختلف عن معايير العمل الأدبى والفنى ، بما يجعلهم يبدأون من خارج النصّ الأدبى نفسه ، فإذا دخلوا إلى باطن النفس ليبحثوا عن السياسة ، والاقتصاد ، والاجتماع ، وغير ذلك من أصداء مذاهبهم ، ولم يجدوها اتهموا العمل الفنى بالضعف (الزيف)، والفن ليس بعيدا عن هذه العوالم كما سبق القول إذ إنه يبدأ من خلالها ، وظروف الشاعر ، وأحداث حياته قد تكون مثيرا للتجربة ، ولكن هذا لا يحول بيننا وبين تقرير هذه الحقيقة التى طالما أشرنا إليها فى ثنايا هذه الدراسة فى كل مناسبة تتطلبها ، هذه الحقيقة هى أن الناقد الجمالى بحق هو من يعنى بالعمل الفنى وحده ، ومن داخله يستطيع أن يصل إلى كل القيم الفكرية والجمالية ، « وقد تكون هذه القيم من عالم السياسة ، أو الاجتماع ، أو من طبيعة النفس البشرية » ، المهم أن نتوصل إليها من داخل العمل الفنى وفى إطاره ، وقد نصل من خلال هذا العالم الفنى إلى أحداث وظروف تطابق أحداث حياة الشاعر ، وظروف نفسه ، وقد نصل إلى أحداث تناقض تلك التى نعرفها عن الشاعر ، لأن الشاعر عندما يشكل تجربته ، فإنها تتفاعل ، وتتحول إلى خلق لغوى ، وعالم فنى مستقل عن جزئياته التى شكلته ، وقد تكون ظروف الشاعر وأحداث حياته كما قلنا منذ قليل مجرد مثير للتجربة ، وقد تلهمه تلك الظروف صوراً عكسية ، وقد يحور الشاعر فى تلك الأحداث ، وقد يضيف إليها أحداثا من عنده يخترعها اختراعاً ، وقد يطمس كل الأحداث الخارجية طمساً تاماً ، ولهذا فالربط الحتمى الساذج بين الظروف الخارجية وبين العمل الفنى عمل تأباه طبيعة النقد الجمالى الأصيل ، وقد أطلق الدكتور عبد العزيز الدسوقى على هذا الاتجاه ، « منهج الرؤية الفنية »[٢٧] وهو مصطلح يراه مناسباً وجديداً ليدخل فى إطار مصطلحات ومفاهيم « علم جمال عربى » ينشده .

وانطلاقا من هذه التصورات جميعاً ، فلم ينفصل الشكل المحض عن مادته ؟

(٢٧) انظر لد . عبد العزيز الدسوقى : « نحو علم جمال عربى » – مقال بمجلة عالم الفكر – العدد الثانى سبتمبر ١٩٧٨ ص ٣٣٥ .

وانظر لوليم فان أوكونور : النقد الأدبى – ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ص ٢٥٧ .

أو بعبارة أخرى .. لم نركز على الشكل المحض فى إدراكنا جمال الفن ؟ أليس لمادة الفن وخاماته – أيضا – تأثير فى تشكيل الصورة النهائية للعمل الفنى ، بل وفى أثناء عملية الإبداع ذاتها .. ؟ .. بلى .. فكثيرا ما تكون المشاعر التى تنتاب اثنين من الفنانين متشابهة ، ولكن أحدهما أقدر على تشكيل عالم الألوان ، والثانى أقدر على تشكيل الحجارة ، فتكون النتيجة فى الحالة الأولى صورة ، وفى الثانية تمثالاً ، وهكذا يتحكم الوسط المادى بما هو جزء من البيئة فى عملية التعبير الفنى ذاتها ، ثم إن هذا الوسط هو الذى يتيح فرصة تصنيف الفنون ، وهو مصدر اختلافها بين فن تصوير ، وشعر ، ورسم ، ونسيج .. الخ . وفضلا عن ذلك ، فإن طبيعة الشعور الذى يريد الفنان التعبير عنه تتغير إلى حد بعيد عندما تصطدم قوته التعبيرية بالعالم المادى ، ويحاول أن يستخلص من المادة تلك المعانى التى تجيش بها نفسه ، لذلك كان للمادة فى أثناء تشكيلها دور أساسى فى تحديد الطبيعة النهائية للعمل الفنى ، لأن إرادة الفنان لا تمارس من فراغ ، وإنما تمارس فى مادة تقاومه ، ولها قوانينها الخاصة التى لا يستطيع أن يخضعها لرغباته فى كل الأحوال(٢٨) .

لقد وصل « لسنج » Lessing (١٧٢٩) إلى نظريته المعروفة فى التفرقة بين الفنون عن طريق الأداة أو وسائط التعبير ، مقررا أن لكل أداة فنية عنده طاقة معينة هى التى تملى حدودها على الفنان ، لذلك يميل الفنان لأداة معينة ، لأنه يجد بينها وبين ما يجول فى نفسه انجذابا قويا ، وتوافقا فى إبراز ما يرى ضرورة إبرازه لمتذوقيه ، لذلك كان للمادة الخام التى يستخدمها الفنانون أثر واضح فى اختلاف الصورة فى الفنون المختلفة – ولهذا تعد نظرية « لسنج » مضيفة إلى فكرة « المحاكاة » فكرة جديدة ، فاختلاف صورة الفن عن الأصل راجع إلى عملية الإبداع ، وذاتية الفنان ، بالإضافة إلى قدرة طاقة الأداة أو المادة على التصوير(٢٩) .

---

(٢٨) الدكتور فؤاد زكريا : انظر كتابه « آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ص ٢٨٤ .

(٢٩) انظر للدكتورة سهير القلماوى / فن الأدب – المحاكاة – ص ١١٩ – وللمؤلفة مقال عن نظرية تحكم الأداة أو المادة فى الفن بمجلة الكاتب المصرى ، عدد ابريل ١٩٤٧ – وأعتقد أن أرسطو هو أقدم =

من أجل ذلك يقول « بيرنارد بوزانكوت » Bosanquet :

« إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام نفسه ، إلا إذا كان ذلك غصبا ، وافتعالاً ، فالإحساس الذى يبعثه العمل لا يكون مختلفا كل الاختلاف ، ذلك لأن المعدن يتحداك ، ويستحثك على أن تصنع منه شيئاً معيناً حيثما أحسست بتماسكه ومرونته »[٣٠] .

إذن ليس هناك شك فى أن المادة ، والبيئة ، وظروف الشاعر تعمل جميعاً على توجيه مجرى النشاط الإبداعى ، « لأن القيمة الجمالية للمادة تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة فى العمل ، فالمتعة الحسية للمادة ليس لها قيمة فى ذاتها ، إلا إذا كانت مصحوبة بفهم عميق للشكل بحيث لا يمكن للمدرك التمييز بينهما ، حينئذ تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً ، وإرضاءً »[٣١] .

معنى ذلك أننا يجب أن ننظر فى آن واحد إلى الشكل والمضمون ، أو الانتقال مرات عديدة من الشكل إلى المضمون إلى الشكل ، حتى تتضح الوحدة التى تضمهما معاً ، دون الركون إلى أيهما ، لأن العمل الفنى صورة موحدة ، وما الشكل إلا المظهر الخارجى للمضمون كما يقول الشاعر الإنجليزى كولردج .

هذا – وإذا كان للعناصر الحسية فى الفن أن تثير صوراً ، وحالات نفسية وأفكاراً ، وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية ، فقد دلت التجارب النفسية الكثيرة ، فضلاً عن التجربة المعتادة على أن الألوان ، والخطوط مأخوذة على حدة ، أى قبل تشكيلها تشكيلاً فنيا لها طابع انفعالى وتخيلى واضح ، فاللون الأحمر عدوانى ، أو لاذع ، والأزرق منطو على نفسه أو

= من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائط التعبير المختلفة حين ذهب فى كتابه « الشعر » إلى التفرقة بين الفنون على أساس وسائل المحاكاة [انظر فن الشعر] .

(٣٠) النقد الفنى لجيروم ستولنيتز / ط ٢ ص ٣٢٩/٣٢٨ .

(٣١) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى : (ط ٢) ص ٣٣٠/٣٢٩ .

رقيق ، لذلك أمكن أن تكتسب الألوان معانى تصويرية ذهنية[٣٢] ... ونضيف فنقول : أو ليس هذا دليلاً على ما للمادة من أثر فى الإحساس والانفعال بحيث يمكن أن يصل هذا الأثر ذروته بعد تشكيلها فى عمل فنى موحد ؟؟ .

معنى هذا أن العمل الفنى الحقيقى هو بمثابة بناء أو تركيب لخبرة متكاملة بالاستناد إلى التفاعل الذى يتم بين ظروف الكائن العضوى ، وطاقته من جهة وظروف البيئة والمواد المستخدمة وطاقاتها من جهة أخرى . إن تعبير الذات هو صورة التفاعل بين شيء ينبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة وتلك عملية يكتسب فيها كل منهما صورة ونظاماً لم يكن يملكهما بادئ ذى بدء[٣٣] .

معنى ذلك أيضا أن الإلهام لا يمكن أن يكون شيئا مكتفياً بذاته مستقلاً بنفسه وإن صح أن يكون كذلك فلماذا يعمد إذن إلى البحث عن الكلمات ، والوسائط بوصفها وسائل يلتمسها للتعبير ؟؟ .

ويزداد الأمر وضوحاً لدى « جون ديوى » فى إطار تصوره الفن خبرة إذ إنه ينفى كل طابع داخلى صرف لعملية الإبداع ، ويبين أن الاتصال مستمر بين الانفعال والظروف الخارجية ، فالانفعال الفردى عينى ، والتعبير كذلك عينى فردى ، ويترتب على ذلك أيضا أن يكون العمل الفنى فرديا عينيا[٣٤] .

إذن فالفنان الذى يدرك بطريقة تجريدية لا وجود له ، والفنان الذى لا يعلو أن يكون فنانا فحسب غير موجود فى دنيانا ، وإنما الموجود فى واقع الحياة هو عمل فنى خلقه فنان مبدع يستمد من واقعه ليبنى واقعاً جديداً ذا رؤية خاصة ، ومن هنا تندمج الحياة الفردية فى الحياة الاجتماعية ويصبح الفن بذلك « كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، وهذا معنى أن الفن اجتماعى فى روحه وجوهره ، وهو تعبير قد لا يشف عن

---

(٣٢) السابق ص ٣٢٩ .

(٣٣) جون ديوى : الفن خبرة : ترجمة دكتور زكريا ابراهيم ص ١١٢/١١٣ .

(٣٤) انظر الفن خبرة : ص ١١٥/١١٦/١١٧ .

المضمون الذى ملئ به ، إلا أن هناك وحدة عميقة بين هذه الحدود جميعاً ، وهى .. الحياة ، والأخلاق ، والانفعال ، والمجتمع ، والدين ، والفن ، لذلك كان الفن تعبيراً عن الحياة السارية فى مجموعة من وسائل « الإيحاء » ، إن الفنان العظيم هو الذى يتأمل ثم ينقل تأمله للآخرين ، لذلك يقول « جويو » فى إحدى قصائده : « وحين أرى الجمال أود أن أكون اثنين »[٣٥] .

إن كل ما لا يبلغ صميم الحياة نفسها يظلُّ غريبا على الجمال ، ومازال الفن ممتزجاً بالحياة ، الحياة الروحية ، والمادية للإنسانية على السواء .

من أجل ذلك يقول « الكسندر اليوت » A. Eliot :

« العمل الفنى حى يضج بأفكاره هو ، إذ إنه كالإنسان فكر وشىء معاً ، والرائعة تحيا ، وتصل بالحياة كل من يراها ، والفن يحيا ، لأن الفنان يحيا بداخله وفى ثناياه ، لأن الفن ينتمى أولاً وأخيراً إلى الإنسان ، والحياة »[٣٦] .

والكسندر اليوت يجانبه الصواب ، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير ، أو لتبليغ معنى أو إحساس ، إذ يحاول الفنان بشتى الطرق الفنية ، ومن خلال أدواته ، ومواده أن يحدثنا عن شىء ما حول الكون ، وحول الإنسان ، أو حول الفنان نفسه ، لذلك غدا عالم الفن نهجاً للمعرفة ذا قيمة للإنسان ، شأن عالم العلم أو الفلسفة فى الواقع والحياة ، غير أن الفن بوصفه طريقة متوازية للمعرفة تتميز طريقته عن سائر الطرائق التى بوساطتها يتوصل الإنسان إلى فهم بيئته ، والإحساس بها ، فعن طريق تشكيل عينيات الزمان والمكان بوساطة التعبير الأدبى والإحساس اللغوى البيانى ، يعاد فهم البيئة من جديد من خلال منظور فنى جمالى ، ومن خلال هذا المنظور يصبح هناك حل جمالى لفهم حقيقة ما حولنا والإحساس به ، وهذا ما يمكن أن يفسر لنا معنى أن الفن عنوان حضارة وثقافة متجددة ، فالحضارة إذ تبنى على أساس الإحساس والفكر المتجددين

---

(٣٥) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة سامى الدروبى ص ٧ - ٩ .

(٣٦) اليوت (الكسندر) : انظر آفاق القيمة : ترجمة جبرا ابراهيم ص ١١٢/١٠٧ .

النامين ترتبط برباط مع الفن وثيق ، وعلى ذلك يتخذ من الفن معيار أصيل لمعرفة درجة التحضر ، إذ إن الفن صنو الحضارة الأول .

وهذا الذى ذكرته في نهاية الفقرة السابقة يدعمه قول « هربرت ريد » ، يقول : « الفن نشاط قائم بذاته ، برغم تأثره شأن جميع نشاطاتنا بالأحوال المادية للوجود ، كما أن له علاقات مع السياسة ، والدين ، لكنه كطريقة تفاعلية فهو مميز ، ويساهم بالتالى بحكم حقه الشرعى فى تلك الطريقة الهادفة المتعلقة بالتوافق الوظيفى ، والتى نسميها حضارة أو ثقافة »[٣٧] .

كل هذا وذاك ، عبر عنه الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى ختام دراسته « قضايا الشعر الجاهلى الموضوعية والفنية » إجابة عن سؤال ألح على ضرورة تفسيره ، متصل بدراسة الشعر العربى القديم ، وتحليل نصوصه وأغراضه ، وتقويمها ، هذا السؤال هو :

بماذا نفسر هذه التركيبة الغريبة من الأغراض التى تتألف منها القصيدة العربية القديمة ؟ ومن خلال إجابته هذا السؤال نراه يطالب بمنهج جديد ، غايته الكشف عن طبيعة الوحدة الفنية والموضوعية للقصيدة القديمة عن طريق إيجاد تفسير لهذا التناقض الظاهرى الذى ينشأ من اجتماع هذه التركيبة الغريبة ، والمتناقضة ، من الأغراض الشعرية فى القصيدة الواحدة – ويخلص الدكتور ابراهيم إلى ضرورة التمسك بمنهج « متكامل » يحلل الصور الشعرية ، والأساليب الأدبية القديمة على وجه خاص تحليلاً فنيا مع إدراك « رمزى » لمعانيها ، ويرى أن العنصر الأول من عناصر هذا المنهج يقوم على الاعتقاد بأن « فكرة العمل الشعرى » تنبع فى الحقيقة من التآلف الذى يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين ، الأولى : أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة ، والثانية : أن الشعر تعبير عن الواقع ، أو فلنقل : إنه رؤية له ، فالنص الشعرى يستمد مادته من واقع الحياة ، ولكن هذا الواقع يستحيل إلى واقع آخر متميز من الواقع الحقيقى من خلال هذا الشعر ، ومن خلال رؤية هذا الواقع الشعرى

---

(٣٧) هربرت ريد : الفن والمجتمع : ترجمة فارس مترى (ط ١) ص ١٢ .

نرى الشعراء يختلفون تجاه الموضوع الواحد ، والأسباب لذلك تختلف ، وتتنوع باختلاف وتنوع نفوس الشعراء ، وبيئاتهم ، وظروف حياتهم ، ونشأتهم ، مما يؤثر فى طريقة تشكيل المادة التى يجمعها الشعراء من واقع الحياة ، ومحاولة تعديلها لتكون قادرة على الوفاء بما يسعى إلى التعبير عنه .

ويرتب الدكتور ابراهيم عبد الرحمن على هذا أن للشعرمستويين من المعنى ، المستوى الأول : وهو المعنى المباشر الذى تؤديه الصور والمواقف،وهو معنى لا يطابق واقع هذه المادة التى أخذها الشاعر من واقع الحياة ، والمستوى الثانى هو « رمز » هذه الصورة ، والمواقف الخاصة ، وهو المعنى الذى حشد له الشاعر كل هذه المادة ، وغير فيها على هذا النحو الفنى ، لتكون قادرة على حمل فكرته ، ومثل هذا المستوى الثانى من المعنى ، أو ما يعرف « بالرمز الشعرى » متصل بالشعراء ، ومعبر عن واقعهم ، ومن اجتماع هذين الأمرين : انفصال الفن الشعرى عن الواقع ، ثم اتصاله به عن طريق التعبير عن قضايا هذا الواقع « تعبيرا رمزيا » يخرج البناء الفنى للقصيدة الشعرية الذى يجمع بين هذين الأمرين المتقابلين[٣٨] .

ومن هنا يتأكد لنا فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الذى يخضع لتأثيرها ، وعلى ذلك « تصبح محاكاة الشاعر قرينة سيطرة الذات عليه ، وقرينة قدرة الذات على تكييفه فى ضوء ما تشعر به ، وما تريد توصيله فى آن ، وهذا معناه أن عملية المحاكاة — من الجانب الإدراكى — لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفى للعالم أو الواقع ، وإنما هى صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم »[٣٩] .

إن هذا كله مرتبط بكيفية إدراك الشاعر موضوعه ، ولذلك تصبح المحاكاة فعلاً تخييليا يجسد وقع العالم على مخيلة المبدع ، وهذه القوة ، أولاً وأخيرا قوة نفسية قادرة على الجمع بين المدركات وإعادة تركيبها فى هيئات لم يدركها

(٣٨) الشعر الجاهلى : قضاياه الفنية والموضوعية ص ٣٤٢ .

(٣٩) الدكتور جابر عصفور : مفهوم الشعر « دراسة فى التراث النقدى » ص ٣٠٥ .

الحس من قبل . « وإذا كانت هذه القوة المتخيلة هي القوة التي تتوسط ما بين الحس والعقل ، فمن الطبيعي أن يكون عملها متصلاً بهذين الجانبين ، فتأخذ عن الحس معطياتها ، أو مادتها الخام ، وتعيد تشكيلها ، أو التأليف بينها متأثرة بانفعال الشاعر ، ولكن في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخيل ويضبطها ضبطا يتناسب مع طبيعة المحاكاة بوصفها تشكيلاً للأشياء الموجودة في الأعيان ، لا يخرج في النهاية عن الممكن أو المحتمل بالضرورة »[٤٠] .

وأضيف إلى هذا الذي نقوله : من هنا ينبثق « الرمز » ، وتصبح عملية التشكيل هذه مصدراً لتعبير رمزي ، هو خلاصة اتحاد أغراض ومواد مختلفة في بنية عضوية حية ، تعبر عن رؤية للشاعر بعينها .

إن في هذا يكمن معنى الابتكار في الفن ، بعد أن تتغير الأحداث العامة ، وتتغير طبيعة التفكير فيها ، حين تخرج إلى عالم الشعر ، فهي لم تعد إلا مجرد عنصر من العناصر المكونة للقصيدة ، عنصر كغيره من العناصر يخضع لقوانين الشعر التي هي أولاً قوانين جمالية ، « ولكي تتحول الأحداث إلى شعر ينبغي لها أن تصبح رمزاً لموقف إنساني دائم »[٤١] .

ونعود فنقول : إن هذا « التعبير الرمزي » فيما ذكره الدكتور ابراهيم عبد الرحمن يؤدي بنا إلى ملاحظة عنصر جمالي مهم من عناصر العمل الفني ، إنه عنصر « الوحدة » ، وليس المقصود بالوحدة هنا ما قصده بعض نقادنا العرب القدامى من أمثال « الآمدي » ، و « ابن طباطبا »[٤٢] ، بحيث تصبح هذه الوحدة مجرد تخلص من موضوع إلى آخر من موضوعات القصيدة ، بألطف تخلص ، وأحسن حكاية ، وإنما الوحدة التي يقصدها هي وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر ، والمواقف التي يثيرها ، ويعبر عنها هذا الموضوع ، وهو ما يعبر عنه « بالمعنى الرمزي » ، للقصيدة ككل ، بحيث تصبح هذه الأغراض المختلفة جزئيات في بنية عضوية تؤدي في تآلفها ، واتساقها ، إلى إبراز رؤية

(٤٠) مفهوم الشعر « دراسة في التراث النقدي » ص ٣٠٩ .

(٤١) انظر للدكتور مصطفى بدوي : الموضوع في الشعر .

(٤٢) في الموازنة ص ، وعيار الشعر ص ١٢٦/١٢٧ ط القاهرة ١٩٥٦ .

بعينها ، بحيث لا يؤدى هذا الغرض أو ذاك المعانى نفسها التى يمكن أن يؤديها إذا كان وحده غير مختلط بغيره من الأغراض .

ونقول :

الجمال هنا يعنى « الوحدة فى التركيب Unity in Complexity » فيما حدثنا عنه « إميل استايجر Estaiger » ، فالجوانب المتنوعة الكثيرة من الصورة ، والموضوع ، والفكرة ، واختيار الكلمات ، ونظمها ، والبحر ، واتحاد المواقف كل ذلك يخلق التجانس الذى يجعل العمل الفنى جميلاً ، أو كاملاً من الناحية الفنية[٤٣] .

وإن هذا التصور ليدفعنا إلى القول بأن لغة « الرمز الشعرى » لغة خاصة تنقلنا من الفيزيائى إلى النفسى ، والحيوى ، وبمعنى آخر تضع الفيزيائى فى مستوى حيوى ، بحيث يصبح الرمز الشعرى بنية مركبة على نحو استطيقى كله توتر بين العابر الموقوت والأبدى الدائم ، بين المظهر الحسّى المتغير الذى يكون نواة الصورة الشعرية ، وماهيات الأشياء .. إنه نسيج أو تركيب استطيقى جامع بين صيرورة المظهر الحسّى وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هى عليه بالتوغل فى لبابها ، وأساسها الأول ، وبهذا كله يصبح الرمز الشعرى بنية استطيقية يتضام فيها « الحسّى » ، و « التخييلى » ، و « الاستنباطى »[٤٤] .

من هنا ، فإن الواقع فى الشعر خاصة ، وسيلة فنية ، وليس غاية فى ذاته ، لذلك ، فإن فصل النص عن بيئته ، وقائله نهائيا ، والنظر إليه بوصفه كائنا

---

(٤٣) انظر ما كتبه « اميل استايجر » : بترجمة الدكتور محمود الربيعى ، ضمن المقالات المترجمة فى كتابه « حاضر النقد الأدبى » ص ١٣٥ .

(٤٤) انظر للدكتور عاطف جودة كتابه : « الرمز الشعرى عند الصوفية » ص ١١٦/١١٤/١١٣ وانظر الإحالة فيه إلى آراء كل من (Vossler - Karlel - jaspers) .

– وعن « علم الجمال الرمزى » ، كتب (أمبرتواكو) تحت عنوان « تحليل العمل الأدبى » : « إن ما أثار اهتمامى فى نظرية « فيليب ويلريت » تحليله الرمز اللغوى ، وقدرته على إثارة الإشارات المتعددة ، واهتمامه بالفعل الدلالى والتنظيم النحوى الذى يسمح للعبارة أن تحدث تأثيرات دقيقة ، أو غامضة ، إن مثل هذه الرموز يمكن أن تشير إلى قيم معينة نموذجية » .

مستقلا اتجاه نقدى مشكوك فى قدرته على النهوض بعملية نقدية بناءة تخدم المتذوق والمبدع معاً[٤٥] .

وهذا صحيح ، فلو كان الشعر واقعاً فحسب ، أو شكلاً خالصاً لاغير ، لما كان شعرا ولما وصف الشاعر بأنه يتجشم كل صعب ، ويبذل كل جهد فى سبيل الوصول إلى غايته ، ذلك لأن الشاعر يرتب القصيدة أو يبنيها بحيث يكون التبادل والتفاعل بين عناصرها مهيئا لإظهار مركب من المعنى يشق الشاعر من خلاله طريقه لبلوغ المنطوق الأخير .

وبمعنى آخر : إن طبيعة المبنى الشعرى مركبة تحتوى ضروباً من « المقاومة » مبثوثة على مستويات مختلفة – كما يقول : « بن وارين » Warren على أساس أن الشعر لا يختصّ بأى عنصر من العناصر التى يتكون منها ، وإنما يعتمد على مجموعة من العلاقات خلال المبنى الذى نسميه قصيدة – « فهناك قوة الشد بين إيقاع القصيدة ، وإيقاع الكلمات ، وبين الصنعة فى الإيقاع ، وانعدام الصنعة فى اللغة ، بين الخاص والعام ، وبين المحسوس والمجرد ، وبين عناصر أبسط ضروب المجاز ، وبين الجميل ، والقبيح ، وبين الفكر .. وبين العناصر التى تشملها المفارقة .. بين صور شعرية كثيرة ، وأخرى نثرية ، وإن هذا كله ليدل على أن الشاعر يشبه الحاذق فى المصارعة اليابانية يكسب إذا هو أحسن الإفادة من مقاومة خصمه ، أعنى هنا ، مواد القصيدة »[٤٦] .

وأضيف فأقول : إن هذا الحذق الذى يتحدث عنه (بن وارين) لا أراه سوى القدرة على الإحساس بخصائص البلاغة من تقديم ، وتأخير ، واستعارة ، وتشبيه ، ورمز ، أو سجع وطباق ، وهذا الإحساس يتطلب طبعاً ، أو ما كان العرب يطلقون عليه (الماء) أو (الرّواء) ، وهذا الطبع هو الذى يحدد شخصية الأديب ، ودرجة ذكائه ، وموقفه من الأشياء ، لذلك نسمع من يقول

= [عن حاضر النقد الأدبى للدكتور الربيعى ص ١٤٥]

(٤٥) انظر الشعر الجاهلى للدكتور ابراهيم عبد الرحمن ص ٣٣٧/ ٣٤٤ .

(٤٦) ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق – ترجمة محمد يوسف نجم ص ٢٤٧ .

« الأسلوب هو الرجل » ، لذا كان التعبير هو منبع الدهشة ، ومنبع التأثير والسحر – ثم إن هذا الإحساس الذى نتحدث عنه هو الموهبة ولا فرق ، إنه الإحساس البيانى ، أو الإحساس اللغوى بالنص الأدبى وما فيه من حياة وحيوية والقول بالإحساس اللغوى أو البيانى ، يجمع بين الجمال الشكلى والحيوية ، « تلك الحيوية التى تمنع أن يسقط الجمال الشكلى إلى وهدة الجمال الهندسى ، أو جمال التناسب الذى لا حياة فيه »[٤٧] .

ومجمل القول : إن الحياة والفن صورتان متمايزتان لشىء واحد ، ولكل منهما طريقته الخاصة ، ولكنهما على الرغم من ذلك يتشابهان ، ومن خلال هذا التشابه ، نستطيع أن نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، فالشعر فيما يقول « برادلى Bradley » : « يقدم لنا بطريقته الخاصة شيئا نصادف صورة منه فى طبيعة الحياة ، أو فى طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر نحتكم فيها إلى معارفنا ، أو ضمائرنا على حين تظهر الصورة الشعرية كما هى فى عالم خيالنا الفنى وتصورنا »[٤٨] .

ويتأكد لنا من ذلك أن الجمال أبعد من أن ينهض بنفسه ، وكأنه قوة سحرية تنفصل عن المعرفة ، والخير ، والأخلاق ، كما تنفصل عن مشاعرنا ومآربنا اليومية المعهودة فى حياتنا البشرية ، وكأن الفن فى عزلة تامة عن كل مشاكل الحياة الإنسانية – « وهذه النظرة التى تجعل من الفنون جنة نعيم خصوصية لا يدخلها إلا الجماليون لا تجعل لنا سبيلا إلى دراسة الفنون دراسة نافعة تتبين قيمتها الصحيحة ، وهى نظرة تضر الأدب والفن ، كما أنها تضيق من مجالاتهما ، وتحد من نشاطهما الحيوى ، فتنتهى بهما إلى الاصطناع والتكلف ، والتعالى الكاذب »[٤٩] .

---

(٤٧) فلسفة البلاغة العربية للدكتور حلمى مرزوق (ط ٨١) بيروت ص ٤٧ .

(٤٨) عن الشعر الجاهلى ، قضاياه الفنية والموضوعية : ص ٣٣٧ وانظر الإحالة فيه إلى مرجع (Bradley)

(Oxford lectures and poetry)

(٤٩) الدكتور محمد النويهى : طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ٢١ .

لقد هاجم « أيفور ريتشاردز » هذه النظرة الصوفية للفن بوصفه حقيقة لا تدركها الأبصار ، ولا يحيط بها وصف ، مؤكدا غير مرة أن الإحساس الجمالى نفسه لا يختلف فى (النوع) عن سائر الإحساس ، ولا يعتقد ريتشاردز أن التقدير الجمالى قدرة مستقلة من قدرات العقل البشرى « بل إنه نوع من القدرات الأخرى حين تنضم وتتفاعل ، وتصل إلى مقدار أعظم من الوحدة ، والتنظيم ، ففيها تدخل الإحساسات المعروفة ، من النظر والسمع ، وأحيانا اللمس ، والذوق ، كما تدخل ملكات العقل الأخرى ، من التذكر ، والبحث عن الحقيقة ، ونشدان الخير ، والسعى إلى القوة ، تتحد جميعها فى درجة ممتازة من النشاط ، وتبلغ مستوى عاليا من الانسجام ، فينتج التقدير الجمالى ، ولكنه ليس من عنصر مختلف ، ولا هو أنتجته قدرة مختلفة من قدرات العقل »[٥٠] .

وبإيجاز شديد : إن دائرة الفن - كما يقول : « هنرى جيمس » - هى كل الحياة ، وكل الشعور ، وكل الملاحظة ، وكل الرؤية[٥١] . إذ إن الأدب كما يرى هذا الناقد نفسه حسّ بالحياة ، وليكون الأدب حسا بالحياة ، لابد أن يعتمد الأديب على مدركاته ، وعلى ذوقه ، وتعقله ، وإنه حين يفعل ذلك لا يخلق تضاداً بين « الواقع » وبين « الجميل » ، والفصل بين الواقع ، وبين الجمال فهم خاطئ لطبيعة العمل الفنى ، فالتوفيق بين الواقع والخيال (العقل المتخيل) ، يتحرك نحو « تراكيب مثالية » لكى تولد « معانى حقيقة » .

ولما كان الواقع أو الحياة ليس لهما معنى أو مغزى مباشر يختص بالموضوع ، فإن الفنان مطالب بإدامة النظر « فى الحالة الخاصة » ليستخلص أنموذجا ذا مغزى مهم ، لذلك فإن الكميات الوفيرة من الحياة ليست أهم جزء فى « الحكاية » أو « القصة » مثلا ، ذلك لأن الأهم من ذلك وجود معنى

---

(٥٠) طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ١٩ - وانظر مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز وقد أشار المؤلف إلى أن أفكاره مستمدة أساساً من اتجاه ريتشاردز النقدى .

(٥١) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ص ٩٢/٩٣ .

ومغزى للحياة ، و « إحساس بالحدوث » يتخلل أجزاءها ، ذلك | لأن الواقعية ليست مجرد تحديد لتجربة مشاهدة[٥٢] .

وهذا معناه أن عمق التجربة فى الشعر يحدد | الغاية من العمل الأدبى ، ولا تعمق التجربة فى الشعر إلا إذا كان لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية ولعل هذا المفهوم مما دعا « استوفر » – دونالد – D. Estover فى إطار إيمانه بقيمة ومغزى التجربة من خلال الفن |إلى الوقوف بجانب النزعة التعليمية ، ولكن على أساس – « أن العمل الأدبى تتحقق فيه غاية ، أى إن التعليم فيه ليس إراديا مقصوداً ، وإلا انقلب إلى خطب ، ومواعظ منفرة ، أى إن « استوفر » يفهم جانب ارتباط الشعر بالحياة ، أو بالجانب التعليمى من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة جديدة أو يقدم لنا على الأقل تجربة أعمق من تجربتنا » ، وهو بهذا المعنى يعلمنا ، ويرتبط حينئذ بالواقع ، وتبعا لذلك فالشاعر عند « استوفر » ، لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق ، ولكنه يؤثر فى كل جانب من جوانب الإنسان ، وعنده أيضا أن الشعر « لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فقط فى طبيعتنا ، ولكنه يتصل|كذلك بالجانب الحسّى من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، وأن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة فالأشياء المحسوسة هى المادة التى يؤلف منها الشاعر صوره الحسية الموحية ، وبإزاء الصور الحسية الموحية يتكلم النقاد عن الاستعارة ، والتشبيه »[٥٣] ، إذ إنهما يقومان مع غيرهما بمهمة الإيحاء والرمز ، والألفاظ الحية والصور الفنية فى حيويتها ، وغموضها ، وتناقضها تزيد من قوة الإيحاء والرمز .

وبنظرة فى موقف « استوفر » ، نقول : إن كل الشعر تعليمى ، بمعنى أنه يحتوى على معرفة ، ونحن لا نتأثر دون أن تصبح لنا معرفة بتجربة جديدة ، أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفتنا الأولية السابقة ووجهة نظرنا فى أن الشاعر أمين

---

(٥٢) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى – ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ص ٩٢/٩٣ .

(٥٣) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى : الصفحات ٣٧٠ – ٣٧٢ – وفيه بيان واف لآراء « استوفر » مقارنة بقواعد عمود الشعر كما أوضحها المرزوقى فى مقدمة شرحه ديوان الحماسة لأبى تمام .

وعميق -- كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل - تجعل الشاعر معلما من هذه الوجهة ، أمّا كونه يسوق إلينا فى شعره العبارات الأخلاقية المباشرة ، فليس هذا هو المقصود ، « وليس عمل الشاعر إقناع القارئ (تعليمه) بالعقل وحده ، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حي فى الإنسان ، فطبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلى ثابت أو واحد عند كل الناس فى كل العصور ، ولكن أهمية الشعر حية متنقلة وتتشكل عند كل قارئ بحسب فهمه الخاص »[٥٤] ، والشعر على هذا الأساس يعلم ، ويمتع فى آن واحد .

ومن خلال هذا المفهوم يمكننا تمييز الفارق الواضح بين موقف « سدنى » المنحاز إلى مهمة الشعر التعليمية الخالصة[٥٥] وموقف واحد مثل « استوفر » الذى يبدو معقولاً فى تصوره الكيفية التى تكون عليها مهمة الشعر التعليمية ، مجنّبا نفسه مغبة الوقوع فى خطأ النزعة التعليمية البحته ، وهو فى الوقت ذاته لا يرى رأى كل من « ليبنتز » ، « دريدن » ، فالأول يجعل التعلم هو الغاية الأولى من الشعر - كما فعل سدنى - ، والثانى يجعل المتعة هى الغاية الأولى منه .

إن رأى كل من « ليبنتز » ، و « دريدن » قائم بطبيعة الحال على الفصل بين المحتوى والصورة الفنية ، مع أن هذا الفصل لم يعد له وجود ، فالمحتوى والصورة لا يمكن تصورهما منفصلين - كما سبق أن قلنا ذلك مراراً .

ومع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتع، يبقى هناك سؤال فرعى هو : هل يعلم الشعر ويمتع من خلال التعليم ، أم أنه يمتع ويعلم من خلال المتعة ؟؟

والإجابة يحسمها « صمويل جونسون » فى عبارته المشهورة التى تقول : **« إن غاية الشعر هى أن يعلم بوساطة المتعة »**[٥٦] .

---

(٥٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى ص ٣٥٤ .

(٥٥) انظر ما كتبناه عن اتجاه « كانط » الجمالى - (٣ ، ٤) الأسس الجمالية ص ٣٥٥/٣٥٤ .

(٥٦) الأسس الجمالية ص ٣٥٥/٣٥٤ .

إن هذه العبارة تتخذ أساساً لفكرة « استوفر » لأنها تقف موقفاً وسطاً بين الرأيين السابقين « لليبنتز » و « دريدن » ، وهما رأيان متطرفان غير دقيقين — ويكون التعليم حينئذ بمعنى أن القصيدة تثقف ، وتترك أثراً خالدا ، بدون أن تقوم بمهمة تربوية خالصة[٥٧] .

كل هذا وذاك مما فصلنا فيه القول يؤكد لنا تداخل المفهومين ، مفهوم الفن للفن ، والفن للحياة ، مما يعمق فهمنا لطبيعة الأدب ، ووظيفته الحقيقية ، بوصفه نتاجا من نواتج طاقات الإنسان وعلاقته بالوجود والكائنات ، وموقفه من الأشياء ، ورؤيته للمستقبل الذى ينشده لنفسه وللآخرين كما ينبغى أن يكون دوماً .

وهذا يدفعنا إلى القول بأن الشعر وإن بدا لعبا — كما يعدّ لدى أصحاب الفن للفن — إلا أنه أبعد ما يكون عن اللعب ، « إذ اللعب يقرب ما بين الناس بحيث ينسى كل واحد نفسه فيه ، أمّا فى الشعر ، فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنسانى ، ويصل إلى الطمأنينة التى يصحبها نشاط فى جميع القوى والعلاقات ، لا إلى الطمأنينة الوهمية المتولدة عن البطالة وفراغ الفكر »[٥٨] .

والشعر بحسب هذا التصور ، ليس مجرد مظهر ثقافى ، وليس زينة تصحب الوجود الإنسانى ، ولا حماسة عارضة ، ولا فورة طارئة ، ولا تسلية مؤقتة ، « ولكنه الأساس الذى يسند التاريخ ، والتسمية التى تشق عن الأشياء قشورها ، وتنفذ إلى لبابها وما هيتها ، ولن يفضى تصور الشعر منعزلاً عن العالم

---

(٥٧) الأسس الجمالية ص ٣٥٤/٣٥٥ .

(٥٨) الدكتور عاطف جودة : الرمز الشعرى عند الصوفية (ط بيروت) ص ١٠٩ . كان « كانط » كما قلنا أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ، فأرجع الجمال إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل .

يقول [جويو] :

لقد ذهب « شيللى » المذهب نفسه ، وشاركه فى ذلك « اسبنسر » الذى هو مدين فى الربط بين الفن واللعب لملاحظات « شلر » ، وملاحظات « شلر » (Sheller) هى نفسها ملاحظات « برادلى » فيما بعد ، عندما تحدث عن قضية الشعر للشعر واللعب عند شلر يعد قدرة داخلية على المحاكاة ، ومن =

والواقع ، إلا إلى طبيعة شعرية هامدة ، تفكك التضايف الحى بين العناصر ، وتعزل الوقائع التى تؤلف النّسق الدينامى للإبداع » – لذلك فإن العالم ليس واقعة عرضية ، « إنما هو موقف نهائى مفروض ، ومجال تتحرك فيه الأنية بوصفها بنية واعية ، وكما أن العالم حقل تمتد فيه الأشياء والأدوات ، فإنه أيضا إطار المواقف والنضال الإنسانى الذى يضفى المعنى على طبيعة الوجود – فى – والوجود – مع – والعالم الذى يلفظنا ويحتضننا فى آن واحد ، هو التربة الأصيلة التى يضرب فيها الشعر بجذوره »[٥٩] .

* * * *

ومما يترتب على ذلك أيضا من مفاهيم تحافظ على طابع الفن الأصيل وجماله – بما هو موقف للفنان يضفى المعنى على طبيعة الوجود والعالم – ألاّ يتخذ من الفن وسيلة للارتزاق على حساب جوهره ، وطابعهِ ، وموقف الفنان وذاتيته ، وكأن الفن سلعة مصنوعة تتوافر فيها شرائط الحذق لكى تروج فى الأسواق ، دون أن يحمل ذلك شعورا أو ينبض بعاطفة ، إذ إن على الشاعر أن يعتمد على عنصر الإمكانية فى إيراد شعره ، فينزع إلى معرفة ذاته بالتعبير عنها ، وبهذا ينزع الأديب النزوع المطلوب ليكون أدخل فى عالم الإنسانية ، استجابة منه لدوافع الوجدان ، فإذا تم له ما أراد ، ولم يكن يقصد إلى غيره ، فلا حرج عليه أن يكافأ من قبل الجماعة التى يعيش بينها ، أو يوهب من أى فرد من الأفراد الذين أعجبوا بفنه ، « فالفن لا تتحقق قيمته فى عالم الجمال على أساس مطابقته لشىء خارج النفس ، وإنما يقوم جماله على أساس وقع هذا الشىء فى النفس وانفعالها به ، ففرق كبير بين « المطابقة » ، « الإبداع » ، فالحذق فى المطابقة لا يكسب العمل الفنى صفة الجمال الفنى ، وإنما الذى يكسب هذه الصفة هو شىء آخر يتصل بموقف المتفنن من الحياة والأشياء[٦٠] ، ومن هنا يرتبط الفنان

= هذه القدرة الداخلية تنبع البنية الحية للفن الجميل .

[انظر لجويو مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٩ وراجع الأسس الجمالية ص ٣٨٢/ إلى ٣٨٤]

(٥٩) الرمز الشعرى عند الصوفية ص ١٠٧/١٠٩ .

(٦٠) الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ٩٠ .

بالوجود ، ولكنه الوجود الإنسانى فى هذه الحياة التى احتوت على قيم كثيرة ، ومواد لا حصر لها ، قابلة لأن تدخل فى دائرة المعرفة الشعورية للأشياء ، ومواقف النفس منهـا | ، وعلى هذا الأساس يقوم الفن بالحياة ، وتتضح معالم الحياة بالفن وأدواته ، فينبثق عالم جديد يطل منه الإنسان ليرى الحياة فى وجه جديد ، وقد تحول فيها كل شىء ليبدو إنسانيا حيويا طريفا ، متفاعلاً مع الوجود الإنسانى منفعلاً به ، وإن هذا العالم الجديد هو عالم الجمال ، الذى يسير فى موكبه الإنسان والحياة جنبا إلى جنب ، فى حال تطلع دائب لمستقبل أفضل يمكن أن تتحقق فيه جميع القيم التى بها يسعد الإنسان بالحياة ، وتسعد الحياة به ، فالحياة والإنسان وجهان لعملة واحدة هى الفن ، والفن الحقيقى حيث يكون ، يكون الإنسان بداخله ، وحيث يكون تكون الحياة ، وقد ارتدت ثوت الفن ، وإذا خلا|الفن من هذين الوجهين متحدين ، فلا فن ، ولا جمال ،|ذلك لأننا محتاجون لكى ننعت الفن بالجمال أن نحس بمشاعر الإنسان الفنان ، وذاتيته من خلال تعامله مع الأشياء ، ولا يكون ذلك إلا بتعبير خاص يحمل دلالات شعوره الخاص به تجاه الحياة بكل ما فيها دون استثناء شىء ما .

وقد يتساءل البعض ، هل كل شعور صالح لأن يعبر عنه ؟ أو ليس هناك شعور أفضل من شعور عند التعبير ؟ ، والجواب على هذا أن الفن لا تعنيه المفاضلة فى ميدان الشعور إلا من حيث الصدق فى التعبير ، أما ملاءمة هذا الشعور دون ذاك لفترة ، أو حالة ، أو مجتمع ، أو طائفة فليس ذلك من الفن ، ولا من الجمال فى شىء[٦١] .

ثم إن وصف الشعور لا يعين على التعبير عنه ، ذلك لأن الوصف ينزع إلى التعميم ، ففى قدرة كل واحد منا أن يصف شعوره ، أما التعبير الفنى فهو على نقيض ذلك تماما ، لأنه يعمد إلى «التخصيص» لذلك فالشاعر لا يقوم بوضع الكلمات والأوصاف الدالة على مشاعره ، وأنواعها ، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية كل شعور يمر به ، ولذلك فإن الشعور لن يكون خاصا إلا بتعبير

(٦١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ١٠٠ .

خاص به كما رأينا عند كل من إكولردج ، وكروتشيه من قبل . ومن هنا يختلف التعبير الفنى باختلاف الموضوع ، فلكل موضوع شعور خاص تجاهه ، ويختلف الشعور نحو الموضوع الواحد عند الفنان الواحد باختلاف الزمان والمكان ، ثم إن توضيح الشعور بكل ما فيه من خصوصية بوسائل التعبير هو بعينه مزاولة الأثر الفنى أيا كان نوعه ، فالفن مهما اختلفت أنواعه ، ووسائله فن قبل كل شيء وبعد كل شيء .

وعلى هذا الأساس يزول التصنيف القديم للفنون الجميلة ، على أساس الحواس لأنه أصبح سطحيا لا يستقيم مع طبيعة الفن الجميل ، كما نفهمه اليوم ، فليست هناك إذن فنون بصرية ، كالرسم ، والنحت ، والعمارة ، وليست هناك فنون سمعية ، كالشعر ، والموسيقا ، والنثر الفنى ، إذ إن الفن شيء أعمق وراء هذه الظواهر الحسية ، إنه معرفة بالحياة من خلال هذه الوسائل وشعور بها — إنه تحقيق الإنسانية فى تجربة فنية ، إنه رؤية الإنسان للوجود ، والكائنات من وراء هذا العمل الفنى ، أو ذاك ، إن تصنيف الفنون على هذا النظام الذى يخضع للحواس أولاً وأخيرا ، تصنيف لوسائل تختلف باختلاف المواد المستخدمة فى التعبير أو هيئة التعبير ، ولكن الحقيقة أن الفن ، وإن اختلفت مسمياته ، وأدواته ، فوراؤه لغة موحدة تتعمق الإنسانية فى هذا الفرد الفنان ، أو ذاك ، والحوافز واحدة ، والقدرة على تجسيم الشعور واحدة .

لقد أكد أفلاطون هذه الفكرة ، فكرة تداخل الفنون ، فالشعر كالرسم عنده ، إذ إن الشاعر يستعمل فى شعره الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان ، والأبعاد ، ليقول لنا هذه هى الصورة التى ترون فى الحياة ، وكما يخدعنا الرسام بصنعته فيهيئ إلينا بصورته أبعادًا ليست حقيقية ، كأن ترى الأغوار ، والتجاويف ، والبعد ، والامتداد فى صورته وهى فى الواقع ليست شيئا من هذا ، أى كما يستعمل الرسام وسائل الخداع للنظر ، ليجعل المنظر يبدو لنا كما هو فى الطبيعة ، فكذلك ، يخدعنا الشاعر بأسلوبه ، والمحاكاة فى الشعر ترمى إلى تصوير الناس وهم يتحركون مجبرين أو مخيرين ، ولكنها تصور

ناحية بعينها ليس غير ، فهى بعيدة كذلك عن الحقيقة[٦٢] .

وجاء أرسطو ليؤكد الفكرة نفسها بعد أفلاطون ، وسيؤكدها عبد القاهر الجرجانى فيما سنرى بعد ذلك ، وممن يحتفلون بها فى عصرنا الحديث « جوزيف سوجند » Sogand ، و « اتين سوريو » Sorio ، فى مبحثه الفن والحقيقة ، فهما يتصوران فكرة تناظر الفنون الصغرى ، والفنون الكبرى ، أو فنون المكان ، وفنون الزمان ، أو فنون البصر ، وفنون الشم ، أو فنون الذوق أو السمع ، إذ إن النشاط الجمالى واحد فى جوهره رغم تعدد الفنون ، ووسائلها ، كما قلنا ، ومن الممكن أن يبدع الشاعر أثراً وجدانيا شبيها بذلك الذى تحدث الموسيقا مثلا ، ذلك إذا ما وفق الشاعر فى استغلال الطاقة الموسيقية فى اللغة الشعرية[٦٣] .

وإذا كان الفن، كما أسلفنا من خلال هذا الدرس ، خبرة جمالية ، ونشاطا استطيقيا ، فإن الشعر ، وهو ضرب من ضروب الفن ، يمتلك هذه القدرة الفائقة على التعبير ، من خلال رموز شعرية استطيقية تنفذ إلى شغاف الأشياء ، وإذا كان الفن التشكيلى مثلاً وفن الرقص يتيحان لنا إدراك البنية الاستطيقية من خلال الرؤية ، فلقد أنجز الشعر ذلك بوساطة تصوير يبدو وسيطا على نحو لغوى .

ولا بأس فى أن نورد قول الدكتور زكريا ابراهيم فى أننا لو جارينا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية ، وفنون لمسية ، وفنون شمية ، وفنون ذوقية ، وفنون حركية ، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلاً بين كل تلك الفنون ، لأن العين تلمس ، واليد ترى ، والأنف يتذوق ، والفم يشم ، والأذن تتمايل .. الخ[٦٤] .

---

(٦٢) أفلاطون : الجمهورية ، الكتاب العاشر ، فقرة ٦٠٥/٦٠٢/٥٩٥ .
(٦٣) انظر لدنيس هويسمان : علم الجمال ص ١٢٨ .
(٦٤) مشكلة الفن ص ٢٤٨ .

ويزيد الدكتور زكريا ابراهيم الأمر وضوحاً عندما يعرف كل فن على حدة قائلاً :

« فالمعمار » .. هو ذلك الفن الذى وصفه « أفلوطين » فقال : إنه ما يتبقى من البناء بعدما يكون قد انتزعنا منه الصخور ، وعرفه « شليجل » فقال : إنه « موسيقا متجمدة » وميزه بعض علماء الجمال فقالوا : إنه أكثر الفنون تعبيرية ، لأنه ينتزع الطابع المادى من أكثر المواد تكتلا ، وسكونا ، لكى يعمل على توليد الفكر والحياة منها[٦٥] .

إنه الجمال الذى عبر عنه (أ . بنروبى) بقوله : إنه الفن الذى يعبر عن روحية المادة »[٦٦] .

« والنحت » : هو ذلك الفن الذى قال عنه « آلان » : إنه يقدم لنا « قصائد من الرخام » ، ووصفه «رودان» فى حديثه عن تمثال « ڤينوس » قائلاً : إن الناظر إليه يتوهم أنه بإزاء سيمفونية من الأبيض والأسود ، أو من الأضواء والظلال .

« والتصوير » : هو ذلك الفن الذى وصفه « بايير » بأنه يعبر لنا عن الأعماق بالسطوح ، والحركات بالسكنات ، والمعانى بالأشكال ، وتحدث عنه بعضهم فقال : إن اللوحة فى صميمها قصيدة لا صوتية .

« والشعر » : هو ذلك الفن الذى قال عنه « أرسطو » : إنه أصدق من التاريخ ، وتكلم عنه « نوفالس » فذهب إلى حد القول بأن الشعر « هو الحقيقة المطلقة »[٦٧] .

والموسيقا ، وهى ذلك الفن الذى قال عنه « شوبنهور » : إنه يكشف عن

---

(٦٥) مشكلة الفن ص ٢٤٧/٢٤٨ .

(٦٦) بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، (ط دار النهضة) ص ٢٧ .

(٦٧) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

ماهية العالم الدفينة ، ويفصح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل ، بينما قال عنه آخرون : إنه فن التفكير بالأصوات بدلاً من التصورات ، فى حين وصفه بعضهم بأنه معمار متحرك يعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية[٦٨] .

والرقص هو ذلك الفن الذى قيل عنه : إنه يحقق شفافية النفس فى البدن ، ويعبر بالحركة عما يعبر عنه الذكاء باللفظ ، وكأن الراقصة حين تتثنى ، وتنعطف ، إنما تكتب بخطواتها ، وخطواتها قصيدة من الشعر[٦٩] .

ولعل هذا ما عناه « لسِّنج » Lessing حينما قال : أليست قيمة المعمار ، أو النحت أو التصوير ، أو الموسيقا ، أو الشعر ، أو ما إلى ذلك إنما تنحصر فى كونها تعبيراً عن البعد الإنسانى من أبعاد الواقع ؟ ، أفلا يحق لنا أن نقول : إن هناك فنونا ، ولكن هناك أيضا « الفن »[٧٠]؟ ومعنى ذلك أن الفرق غير موجود بين الفنون إلا فى الأداة .

والأمر يزداد إيضاحاً إذا عرفنا أن عملية التشكيل الفنى قائمة فى الفنون التشكيلية والشعر على سواء ، كل ما هنالك من اختلاف هو أن التشكيل فى الفنون التشكيلية حسِّى فى حين أنه فى الشعر وراء الحسِّى ، فالرسام يؤثر باللون الأحمر مثلا بما له من خصائص ذاتية على أعصاب المتلقى مباشرة ، والشاعر يصنع صنيع الرسام ، ولكنه لا يضعنا أمام اللون مباشرة ، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال عدد معين من المقاطع الصوتية لا تحمل خاصة من خصائص اللون المذكور ، وإن كانت قادرة على استحضاره ، هذا اللون لا تنفعل به العين إلا عندما تعود به من صورته المجردة المنقوشة فى حروف بذاتها (الرمز اللغوى) إلى صورته الحسية المباشرة ، وعلى هذا فالشاعر يقوم فى عمله الفنى بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها[٧١] .

ومن خلال هذا الدرس السابق لمفهوم الجمال على المستوى القديم والحديث

---

(٦٨)(٦٩) مشكلة الفن ص ٢٤٧ .

(٧٠) السابق : ٢٤٨ ، وانظر النقد الأدبى للدكتورة سهير القلماوى ص ٥٩ .

(٧١) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب (ط بيروت) ص ٥٧ .

نرى أن هذا المفهوم قد عنى على مدى زمن طويل بمشكلات التذوق الجمالى ، وصلة ذلك بتحليل الصورة والمحتوى للأشياء التى يحكم بجمالها ، وانصبت العناية أيضا على طبيعة الحكم ، وأنواع الجمال : الجمال كما يبدو فى الطبيعة ، والجمال لدى الفنان الذى يستطيع أن يبرز العناصر الجمالية التى لا تتوفر رؤيتها لأحد سواه ، وعلى هذا يكون الإبداع الفنى كامنا فى خلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية ، وذلك يقوم على أساس من عمليات لا شعورية إلى جانب عمليات إرادية قائمة على الاختيار والتنظيم ، وهذا كله ، يجعل الفن العظيم بمنأى عن التقليد بالمفهوم الأفلاطونى الذى ابتدأنا به ، كما بحث مفهوم الجمال غاية الفن وطبيعته ، وصلته بالخيال ، كما بحث العوامل النفسية التى لها نصيب فى إثارة الانفعال الجمالى ، وبين علاقة الشعور الجمالى بالخيال والحس ، كما تضمن إيضاح الأسس الموضوعية التى يُستند إليها لفهم معنى الجمال ، خاصة فيما رأيناه عند « أرسطو » ، و « هوراس » ، ومن لف لفهما .

ولعل أبسط صورة للحكم الجمالى على العمل الفنى عندما يكون الحكم جماليا صرفا قد تخلّى عن كل الاعتبارات النفعية والعملية ، فيقال هذا قبيح ، وهذا جميل مهما كان بعيدا عن أى غاية ، إذ لا يصح أن يكون الحكم بمثل هذه البساطة والسرعة ، وإنما ينبغى أن يترقى باستمرار من مرحلة التذوق إلى مرحلة التقويم ، وهذا يتطلب من الناقد فلسفة استطيقية لكى يمارس من خلالها عمله النقدى ، ومن هنا لا يكون للذوق الجمالى الصرف دور نهائى فى مسألة التقويم أو الحكم الجمالى . والفلسفة الاستطيقية لا تنبتّ عن الفهم الإنسانى ، وهذا الفهم الإنسانى هو مادة الاستطيقا وطبعى أن يتغير هذا الفهم على مدى العصور ، وعمل الاستطيقا وفلسفتها هو تتبع هذا الفهم واستخراج نظرياته المختلفة ومعاييره ، وبالتالى لا تكون الاستطيقا سوى علم ينظم المشكلات المختلفة التى تنشأ من وقت لآخر من التفكير فى الفن . ذلك أنه ليس هناك فى الحقيقة جمال مسجل إلا فى الفن[72] « ومن هنا تصبح علاقة هذا العلم النظرى

---

(٧٢) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ٢) ص ٢٥ - ٢٩ . وانظر الرأى نفسه لـ =

بالفن هى « علاقة المساحة بالهندسة » ، أو علاقة الطب بالفسيولوجيا[٧٣] .

هذا – وإذا كان الجمال فى رأى كثير من النقاد ، وعلماء النفس ذاتياً محضاً يختلف حسب اختلاف الفرد والعصر ، بحيث يصبح كل شىء فى الفن نسبيا ، إذا كان الأمر كذلك ، فهل هناك أى شىء يمكن أن يحكم كل شخص بأنه جميل فى ذاته ولذاته ؟ ويكون الأمر هكذا بالنسبة للقبيح .. لا فرق فى ذلك بين صغير أو كبير ، وقديم أو محدث ، ومدنى أو قروى ؟ .

والسؤال يجيب عنه « بيرت » Burt أستاذ علم النفس بجامعة لندن بعد بحوث تجريبية بالإيجاب – فيما ذكره الأستاذ محمد خلف الله أحمد – فبالرغم من اعترافه بأن أحكام الخبراء على الجمال تختلف كما تختلف أحكام المفكرين على مسائل الفلسفة ، فإننا نلاحظ على العموم أن الخلاف الموجود بين الناس فى مسائل الذوق أقل من خلافهم على المسائل التى تعتمد على المنطق المجرد ، إذ استطاع هذا العالم (بيرت) ، أن يستنبط من إحصاءاته وتجاربه « أن هناك عاملاً واحداً عاماً تقوم عليه الأحكام الفنية عند الجميع ، وإليه يرجع ما بينها من اتفاق وارتباط ، وهذا العامل هو محور الاتجاه الموضوعى فى تذوق الفن »[٧٤] .

من هذا يمكن القول بوجود إحساس عام بالجمال ، وإن هذا الإحساس يحدث فينا جميعا أثرا متشابها ، وعلى هذا أيضا ليس الجمال متوقفاً على المصلحة أو الهوى الشخصى ، « فليس الجمال شيئا نخترعه بأنفسنا أو نتصوره ، إنه شىء نحسّه ، ونجده ، إنه مقيم فى الموضوع الجميل » ، وأحكام الجمال يمكن بذلك أن تكون عامة الصدق ، ويكون الجمال موضوعيا شاملاً عناصر العمل كله وخصائصه التى جعلته جميلاً[٧٥] (أو قبيحا) .

« سوريو » فى كتاب « هويسمان » : علم الجمال ص ١٣٠ .

(٧٣) السابق ص ٢٥ – ٢٩ .

(٧٤) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده (ط ٢) ص ٦٧/٦٩ .

(٧٥) السابق ص ٦٩ .

ونبنى على ذلك قولنا : إن الخلاف الذى يمكن أن ينجم حول الجمال هو فى مسألة سعة أو ضيق الأسباب والمعايير الموضوعية فى ذلك والتى تتصل أولاً وأخيراً بالفهم الإنسانى مجرداً عن المصلحة ، والذى يرتبط بالمتذوق نفسه ودرجة ذكائه ، وثقافته ، ودربته ، وهنا ينشأ الاختلاف ، وهو مما لانعده اختلافا جذريا ، إذ إن الشىء المختلف عليه ليس إلا جميلاً فى نظر كل فريق أولاً وقبل كل شىء ، بعد استبعاد كل ما هنالك من نظرات نفعية خاصة ، أو فوائد حيوية شخصية تجعل من الجمال مادة أشبه بالسلعة التى تباع وتشترى ، فتعلو قيمتها ، وتهبط تبعا لظروف ، وتقلبات خارجة عنها أساساً ، وقد أومأنا إلى ذلك من قبل فى موضع آخر .

إن طبيعة الحكم الجمالى فى هذه الحالة جمالية صرف ، وهذا هو الحكم الجمالى ، أو النقد الجمالى الصرف ، أما إذا أخذ الناقد فى اعتباره كل الغايات التى يمكن أن يهدف إليها العمل ودون أن تستبعد علاقاته الشخصية سمى عمل الناقد « نقدا شعبيا » ، أو حكما شعبيا ، فيما نجده من آراء الدكتور عز الدين اسماعيل[٧٦] .

وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق أن عرضناه مما يخص « الذوق الخاص » ، الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس ، وهو النوع « الموضوعى » الذى يأخذ بالقواعد العامة للفن ، ويذكرنا أيضا بما سبق عرضه يخصّ الذوق العام ، وهو الذوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، وهذا بعينه النقد الشعبى الذى أشرنا إليه منذ قليل[٧٧] .

وقصارى القول : إن لقيم الجمال نوعاً من الوجود الموضوعى ، وإلا فما كان من الممكن للناس أن تشترك فى إثبات قيمة معينة ، وإذا كانت هذه القيم مرتبطة كل الارتباط بالرغبات والميول الإنسانية ، فإنها أيضا ليست مجرد

---

(٧٦) الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ٢) ص ٤٠٦ .

(٧٧) انظر مناقشة ذلك فى الأسس الجمالية (ط ١) ص ٨٤/٨٥ – وفيما عرضناه حاصا بمفهوم الجمال عند الناقد الإيطالى « كروتشيه » .

رغبات وميول ، وإنما تتضمن عنصر الوجوب .. ومن المحتمل أن يحظى عمل فنى باستجابة جمالية سريعة من عدد كبير من الناس بسبب الألفة أو السهولة ، أو البساطة ، فى الوقت الذى لا يكون فيه العمل الفنى قد وصل إلى هذا المستوى الجيد ، عندما يكشف بعد عن حقيقة قيمته الجمالية ، لذلك يفضل البعض تحديد القيمة بأنها « ليست فيما نفضله فعلاً ، بل فيما هو قادر على إثارة تفضيلنا ، وإعجابنا ، لذلك نرى الفيلسوف « جون ديوى » يعرف القيمة بأنها «ليست ما نرغب فيه ، ولكن ما ينبغى أن نرغب فيه »[٧٨] .

وعلى هذا ، فإن استجاب الناس ، أو لم يستجيبوا لشىء ما ، يمكن للشىء أن يكون ذا قيمة متى كان من الممكن أن يثير هذه الاستجابة ، وعندما تتوفر له شروط الخبرة لدى من يقدرونه ، ويتذوقونه تذوقا فنيا ، وبهذا توصف القيم بأن وجودها « موضوعى نسبى » Objective relativism[٧٩] .

والقيمة الجمالية بهذا المعنى موجودة كما قال « أرسطو » : « فيما هو موجود بالقوة ، أو الموجود بحكم الواجب ، وليس الموجود بالفعل »[٨٠] .

وهذا مما يؤكد أن القيمة إذا كانت تفترض نوعاً من الوجود الموضوعى ، ولكنها لا تعرف إلا بالإضافة إلى الذات ، وهذا الوجود على نحو ما نصف طعاما ما بأنه مغذٍ ، وهو فى الحقيقة ليس مغذيا فى ذاته ، بل لأنه يحتوى على خصائص معينة تسمه بهذا الميسم عندما تتفاعل مع جسم الإنسان .

---

(٧٨) د . أميرة مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ١٠٨ .

(٧٩) انظر مقدمة فى علم الجمال للدكتورة أميرة حلمى مطر ص ١٠٨/١٠٧ .

(٨٠) السابق ص ١٠٨ .

أهم مصادر ومراجع الدراسة

أولاً : المصادر والمراجع العربية :

- **الآمدى** (أبو القاسم الحسن بن بشر - ت ٣٧٠ هـ)

١ - الموازنة بين المتنبى وخصومه - تحقيق الشيخ السيد صقر - ط . وزارة الثقافة

- **إبراهيم عبد الرحمن** (الدكتور)

٢ - الشعر الجاهلى ، قضاياه الفنية والموضوعية - مكتبة الشباب بالمنيرة ١٩٧٩ .

- **أبو ريان** (الدكتور محمد على)

٣ - فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة (ط ٣) - دار المعارف ١٩٧٠ .

- **إحسان عباس** (الدكتور)

٤ - فن الشعر - ط بيروت ١٩٥٥ ، ط ١٩٥٩.

- **أحمد عبد السيد الصاوى** (الدكتور)

٥ - فن الاستعارة ، دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلى ط الهيئة العامة ١٩٧٩ .

٦ - مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغين، دراسة تاريخية فنية ط الهيئة العامة ١٩٧٩ .

٧ - النقد التحليلى عند عبد القاهر الجرجانى - دراسة مقارنة ط الهيئة العامة ١٩٧٩ . ط ٢ ١٩٨٢ .

- **أحمد فؤاد الأهوانى** (الدكتور)

٨ - أفلاطون - دار المعارف ١٩٥٨ .

- أحمد كمال زكى (الدكتور)

٩ - الأساطير (ط ٢) - مصورة - ١٩٨١ .

١٠ - دراسات فى النقد الأدبى (ط مصورة) ١٩٨١ .

١١ - النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) - الهيئة العامة ١٩٧٢ .

١٢ - نقد - دراسة وتطبيق - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

- إخوان الصفاء وخلان الوفاء

١٣ - رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (جـ ٣) ط القاهرة ١٣٢٧ هـ .

- الأصفهانى (أبو الفرج)

١٤ - الأغانى - ط دار الكتب ، ط ساسى .

- أميرة حلمى مطر (الدكتورة)

١٥ - فلسفة الجمال - المكتبة الثقافية عدد (٧٤) فى ١٩٦٢/١٢/١

١٦ - مقدمة فى علم الجمال - دار النهضة ١٩٧٩ .

- أنطون كرم غطاس (الدكتور)

١٧ - الرمزية فى الأدب العربى الحديث - ط بيروت ١٩٤٩ .

- إيليا الحاوى

١٨ - نماذج فى النقد الأدبى - ط دار الكتاب اللبنانى

- بدوى طبانة (الدكتور)

١٩ - قضايا النقد الأدبى (ط ٢) - الهيئة المصرية ١٩٧٥ .

- **جابر عصفور** (الدكتور)

٢٠ - الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - دار المعارف ١٩٧٤

٢١ - مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى والبلاغى - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

- **الجاحظ** (أبو عمرو بن بحر ت ٢٥٥ هـ)

٢٢ - البيان والتبيين (ط هارون) الخانجى ١٩٦٨ .

- **الجرجانى** - (القاضى على بن عبد العزيز ت ٣٩٢)

٢٣ - الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ط صبيح ١٩٤٨ ، ط ١٩٦٦ .

- **حازم القرطاجنى** (ت ٦٨٤ هـ)

٢٤ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة (ط تونس ١٩٦٦) .

- **حلمى مرزوق** (الدكتور)

٢٥ - دراسات فى الأدب والنقد (ط بورسعيد) - الثقافة الجامعية (بدون تاريخ)

- **درويش الجندى** (الدكتور)

٢٦ - الرمزية فى الأدب العربى - الأنجلو المصرية .

- **ابن رشد** (الوليد ت ٥٩٥)

٢٧ - تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر (ومعه جوامع الشعر للفارابى - تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم - ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة ١٩٧١ .

- **ابن رشيق القيروانى (ت ٤٦٣)**

٢٨ - العمدة - ط ١ - ١٩٧٠ .

- **روز غريب**

٢٩ - النقد الجمالى ، وأثره فى النقد العربى (ط دار القلم بيروت ١٩٥٢)

- **زكريا ابراهيم (الدكتور)**

٣٠ - كانط (أو الفلسفة النقدية) مكتبة مصر - الفجالة
٣١ - مشكلة الحب (ط ٢) مكتبة مصر ١٩٧٩
٣٢ - مشكلة الفن - مكتبة مصر ١٩٧٩
٣٣ - هيجل (أو المثالية المطلقة) مكتبة مصر ١٩٧٠

- **زكى نجيب محمود (الدكتور)**

٣٤ - قشور ولباب - ط دار الشروق - بيروت ١٩٨١
٣٥ - فلسفة وفن - دار الشروق - بيروت ١٩٦٣
٣٦ - فى فلسفة النقد - (ط ١) - دار الشروق ١٩٧٩
٣٧ - مع الشعراء - دار الشروق - بيروت ١٩٧٨

- **ابن سلام الجمحى (ت ٢٣٢ هـ)**

٣٨ - طبقات فحول الشعراء - شرح الأستاذ محمود شاكر ط ١٩٧٤

- **ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ)**

٣٩ - سر الفصاحة - ط دار الكتب العلمية - بيروت

- **سهير القلماوى (الدكتورة)**

٤٠ - فن الأدب - (١) - المحاكاة - مصطفى الحلبى مصر

١٩٥٣
٤١ - النقد الأدبى (ط ٢) - دار المعرفة - ١٩٥٩ .

- **شكرى عياد** (الدكتور)

٤٢ - الرؤيا المقيدة - دراسة فى التفسير الحضارى للأدب - الهيئة العامة ١٩٧٨ .

- **صلاح عبد الصبور**

٤٣ - حياتى فى الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٦٩

- **صلاح فضل** (الدكتور)

٤٤ - نظرية البنائية فى النقد الأدبى (ط ٢) الانجلو ١٩٨٠

- **ابن طباطبا العلوى** (ت ٣٢٢ هـ)

٤٥ - عيار الشعر - تحقيق د . طه الحاجرى - ود . زغلول سلام ١٩٥٦ .

- **الطاهر مكى** (الدكتور)

٤٦ - الشعر العربى المعاصر - دار المعارف (ط ١) ١٩٨٠

- **طه حسين** (الدكتور)

٤٧ - حديث الأربعاء جـ ١ (ط ١٩٢٥) .

- **عاطف جودة نصر** (الدكتور)

٤٨ - الرمز الشعرى عند الصوفية (ط دار الأندلس) بيروت ١٩٧٨ .

- **عاطف محمود عمر**

٤٩ - الدوافع النفسية لنشوء الفن - ط دار القلم .

- **عبد الحميد يونس (الدكتور)**

٥٠ - الأسس الفنية للنقد الأدبى (ط ٣) - دار المعرفة ١٩٦٦

- **عبد الحى دياب**

٥١ - عباس محمود العقاد ناقداً - الهيئة المصرية العامة

- **عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ)**

٥٢ - أسرار البلاغة - بتصحيح وتعليق الشيخ محمد رشيد رضا - دار المعرفة بيروت ١٩٧٨ .

٥٣ - دلائل الإعجاز - بتعليق وشرح د . محمد خفاجى - القاهرة ١٩٦٩ .

- **عبد المنعم تليمة** (الدكتور)

٥٤ - مداخل إلى علم الجمال الأدبى - ط دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

- **عز الدين اسماعيل** (الدكتور)

٥٥ - الأدب وفنونه (ط ٧) - دار الفكر ١٩٧٨ .

٥٦ - الأسس الجمالية فى النقد العربى - (ط ٢) - دار الفكر ١٩٦٨ ، (ط ٣) ١٩٧٨ .

٥٧ - التفسير النفسى للأدب - ط بيروت ١٩٦٢

٥٨ - الشعر العربى المعاصر - ط ٣ - دار الفكر ١٩٧٨

- **العسكرى (أبو هلال ت ٣٩٥ هـ)**

٥٩ - كتاب الصناعتين - (ط ١) ١٩١٩

- **العشماوى** (الدكتور زكى)

٦٠ - فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ط دار النهضة - بيروت

١٩٨٠ .

٦١ - قضايا النقد الأدبى (ط ٢) - الهيئة المصرية ١٩٧٥ .

- **العقاد** (عباس محمود)

٦٢ - ابن الرومى - حياته من شعره - القاهرة ١٩٥٧/١٩٦٩

٦٣ - ساعات بين الكتب - النهضة - ط السعادة ١٩٥٠ .

٦٤ - مراجعات فى الآداب والفنون - ط ١٩٢٥ .

- **عفت الشرقاوى** (الدكتور)

٦٥ - بلاغة العطف فى القرآن الكريم (دراسة أسلوبية) النهضة العربية بيروت ١٩٨١ .

- **غنيمى هلال** (الدكتور محمد)

٦٦ - الأدب المقارن (ط ٣) ١٩٦٢ - ومصورة بيروت الخامسة

٦٧ - قضايا معاصرة فى الأدب والنقد - نهضة مصر - الفجالة

٦٨ - فى النقد التطبيقى والمقارن - نهضة مصر - الفجالة

٦٩ - النقد الأدبى الحديث - دار النهضة - الفجالة ١٩٧٣ .

- **فائق متى**

٧٠ - اليوت (ت . س) - نوابغ الفكر الغربى - دار المعارف

- **الفارابى** (ت ٣٣٩ هـ)

٧١ - جوامع الشعر - ملحق بتلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد - تحقيق محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ١٩٧١ .

- **فؤاد زكريا** (الدكتور)

٧٢ - آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة العامة ١٩٧٥

– فؤاد كامل (الدكتور)

٧٣ – الفرد فى فلسفة شوبنهور – دار المعارف ١٩٦٣ .

– ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)

٧٤ – الشعر والشعراء – تحقيق الشيخ أحمد شاكر – ط الحلبى ١٣٦٩ هـ .

– قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ)

٧٥ – نقد الشعر – بتحقيق كمال مصطفى (ط ٣) الخانجى (ط ٤٨) ، ط ١٩٧٩

– القزوينى (الإمام جلال الدين) (ت ٧٣٩ هـ)

٧٦ – الإيضاح – دار الكتاب اللبنانى – (جزءان)

٧٧ – التلخيص فى علوم البلاغة – شرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقى – دار الكتاب اللبنانى

– ماهر حسن فهمى (الدكتور)

٧٨ – تطور الشعر العربى الحديث بمنطقة الخليج – الرسالة – بيروت ١٩٨١

– مجاهد عبد المنعم

٧٩ – علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة – دار الثقافة – القاهرة ١٩٧٧

– محمد البسيونى (الدكتور)

٨٠ – العملية الابتكارية – دار المعارف ١٩٦٤

– محمد خلف الله

٨١ - من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده (ط ٢) معهد البحوث سنة ١٩٧٠

- محمد زغلول سلام (الدكتور)

٨٢ - النقد الأدبى الحديث - أصوله واتجاهات رواده - منشأة المعارف ١٩٨١

- محمد مصطفى بدوى (الدكتور)

٨٣ - دراسات فى الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨

٨٤ - كولردج - نوابغ الفكر الغربى - عدد (١٥) - دار المعارف ١٩٥٨

- محمد مصطفى هدارة (الدكتور)

٨٥ - دراسات فى الشعر العربى - ط بورسعيد - منشأة المعارف ١٩٧٠ .

٨٦ - اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى (ط ١) - دار المعارف ١٩٦٣ .

٨٧ - مشكلة السرقات فى النقد العربى (ط ١) - الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

- محمد فتوح (الدكتور)

٨٨ - الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر (ط ٢) دار المعارف ١٩٧٨ .

- محمد النويهى (الدكتور)

٨٩ - ثقافة الناقد الأدبى - ط ٢ - نشر الخانجى ط بيروت ١٩٦٩

٩٠ - طبيعة الفن ومسئولية الفنان - مطبوعات معهد الدراسات العربية (ط ٢) - دار المعرفة ١٩٦٤

٩١ – وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى ، والانفصام الجمالى – طبعة الرسالة ١٩٦٦

– منصور عبد الرحمن (الدكتور)

٩٢ – معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى (ط ١) – مكتبة المعارف – القاهرة ١٩٨١

– المرزوقى (أبو على بن محمد بن الحسن ت ١٨٤ هـ)

٩٣ – شرح ديوان الحماسة (ط ١) نشرة أحمد أمين – وعبد السلام هارون . ط لجنة التأليف ١٩٥٢ .

– المسدى (عبد السلام) (الدكتور)

٩٤ – الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية – تونس ١٩٧٧

– مصطفى سويف (الدكتور)

٩٥ – الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة – دار المعارف ١٩٥١ ، ٥٩ ، ١٩٧٠

– مصطفى ناصف (الدكتور)

٩٦ – الصورة الأدبية – (ط ٢) – دار الأندلس بيروت ١٩٨١

– محمود الربيعى (الدكتور)

٩٧ – فى نقد الشعر – دار المعارف (ط ٤) ١٩٧٧

ثانيا : الدوريات

٩٨ – مجلة المجلة – مقال الدكتور عبد الغفار مكاوى عن أفلوطين عدد (٩١) فبراير سنة ١٩٦٥ .

٩٩ - عالم الفكر - نحو علم جمال عربى - د . عبد العزيز الدسوق عدد (٢) سبتمبر ١٩٧٨ .

١٠٠ - عالم الفكر - سارتر والأسطورة اليونانية - د . حفيظة عبد المنعم عدد (٢) سبتمبر ١٩٨١ .

١٠١ - عالم الفكر - نظرية الخيال عند جاستون باشلار - د . محمد الكردى عدد (٢) ١٩٨٠ .

١٠٢ - مجلة فصول - الأسلوبية وعلم التاريخ - د . سليمان العطار عدد (٢) ص ١٣٥ .

١٠٣ - مجلة كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى - بمكة المكرمة - عدد (١) ١٤٠١/١٤٠٢ هـ أسس بلاغية تطبيقها على البيان القرآنى محظور للدكتور عبد العظيم المطعنى .

ثالثا : المراجع الأجنبية

- أبركرومبى

١٠٣ - قواعد النقد الأدبى - ترجمة محمد عوض محمد ١٩٤٤ .

- أرسطو طاليس

١٠٤ - الخطابة - الترجمة العربية - تحقيق د . عبد الرحمن بدوى - النهضة المصرية ١٩٥٩

١٠٥ - الشعر - تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد - الهيئة المصرية ١٩٦٧

- آزفلد كولبة

١٠٦ - المدخل إلى الفلسفة - ترجمة د . أبو العلا عفيفى - ط لجنة التأليف (ط ٤) ١٩٦١ .

– أفلاطون

١٠٧ – محاورات أفلاطون – ترجمة د . زكى نجيب محمود . ط لجنة التأليف ١٩٦٣

١٠٨ – محاورة فايدروس – ترجمة الدكتورة أميرة حلمى مطر – دار المعارف ١٩٦٥

١٠٩ – محاورة المأدبة (فلسفة الحب) ترجمة الدكتور وليم الميرى – دار المعارف ١٩٧٠

– البير ريفو الأستاذ بجامعة باريس)

١١٠ – الفلسفة اليونانية (أصولها ، وتطوراتها) – ترجمة الدكتور عبد الحليم محمود وأبو بكر زكرى – مكتبة دار العروبة – القاهرة ١٩٥٨

الكسندر اليوت

١١١ – آفاق القيمة – ترجمة جبرا ابراهيم جبرا – مؤسسة فرانكلين – بيروت نيويورك – دار الكاتب ١٩٦٤

– اليزابيث درو

١١٢ – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ؟ – ترجمة د . محمد ابراهيم الشوش بيروت ١٩٦١ .

– الين تيت

١١٣ – دراسات فى النقد الأدبى – ترجمة د . عبد الرحمن ياغى – بيروت ١٩٦١ .

– اليوت (ت . س)

١١٤ – فائدة الشعر ، وفائدة النقد – ترجمة د . يوسف نور عوض – مراجعة د . جعفر هادى حسن – بيروت – دار العلم (ط ١)

- أندريه كريسون

١١٥ - شوبنهور (آرثر) - ترجمة د . أحمد كوى - بيروت ١٩٥٨

- « أوستين وارين » - « ورينيه ويلك »

١١٦ - نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى - مراجعة د . حسام الخطيب ط - مصطفى الطرابيشى ١٩٧٢ .

- أوكونور (وليم ثان)

١١٧ - النقد الأدبى - ترجمة صلاح أحمد ابراهيم - دار صادر - بيروت ١٩٦٠

- بندتو كروتشيه

١١٨ - المجمل فى فلسفة الفن - ترجمة سامى الدروبى - دار الفكر العربى ١٩٤٧

- جاريت (أ . ف)

١١٩ - فلسفة الجمال - ترجمة د . عبد الحميد يونس - رمزى يس - عثمان نوية - دار الفكر العربى

- جورج سانتيانا

١٢٠ - الإحساس بالجمال - ترجمة د . مصطفى بدوى - الأنجلو المصرية ١٩٦٠

- جورج واطسون

١٢١ - الفكر الأدبى المعاصر - ترجمة د . مصطفى بدوى - الهيئة العامة ١٩٨١

- جون ديوى

١٢٢ - الفن خبرة - ترجمة د . زكريا ابراهيم - مراجعة د . زكى نجيب محمود دار النهضة - القاهرة ١٩٦٣ .

- جون فريفيل

١٢٣ - الأدب والفن - ترجمة محمد مفيد الشوباشى - دار الفكر ١٩٧٠

- جويو (مارى جويو بلا فال ولد عام ١٨٥٤)

١٢٤ - مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامى الدروبى - دار الفكر ١٩٤٨ .

- جيروم ستولنيتز

١٢٥ - النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة د . فؤاد زكريا - (ط ٢) الهيئة المصرية ١٩٨١

- دنيس هويسمان

١٢٦ - علم الجمال (الاستطيقا) ترجمة د . أميرة مطر - مراجعة د . الأهوانى .

- ديفيد دتش

١٢٧ - مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة د . محمد يوسف نجم - والدكتور إحسان عباس - دار صادر - بيروت ١٩٦٧ .

- الربيعى (الدكتور محمود)

١٢٨ - حاضر النقد الأدبى (مجموعة مقالات مترجمة لأعلام النقد الأوربى - ط ٢) - دار المعارف - ١٩٧٧ .

- ريتشاردز (آرمسترونج)

١٢٩ - العلم والشعر - ترجمة د . مصطفى بدوى - ودكتورة سهير القلماوى الأنجلو المصرية - الألف كتاب عدد (٢٥٦) .
١٣٠ - مبادئ النقد الأدبى - ترجمة د . مصطفى بدوى مراجعة د . لويس عوض - الهيئة العامة ١٩٦٣

- رينيه ويلك

١٣١ - الاتجاهات الرئيسية للنقد فى القرن العشرين - ترجمة ابراهيم حمادة - بمجلة فصول عدد (٣) - ابريل ١٩٨١ .

- سارتر (جان بول)

١٣٢ - بودلير - ترجمة جورج طرابيشى (ط ١) - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥
١٣٣ - ما الأدب ؟ - ترجمة وتقويم د . غنيمى هلال - ط نهضة مصر - الفجالة

- ستيفن سبندر

١٣٤ - الحياة والشاعر - ترجمة د . مصطفى بدوى - مراجعة د . سهير القلماوي-الأنجلو - الألف كتاب - رقم (٢٥٨) .

- شارل لالو

١٣٥ - مبادئ علم الجمال - ترجمة مصطفى ماهر - ط الحلبى - ١٩٥٩

- شوبنهور (آرثر)

١٣٦ - فن الأدب (من مختاراته) ترجمة شفيق مقار ١٩٦٦

- [illegible]ويس

١٣٧ - اللغة - ترجمة د . عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص - الأنجلو المصرية .

- كولردج

١٣٨ - سيرة أدبية (النظرية الرومانتيكية) ترجمة د . عبد الحكيم حسان - دار المعارف ١٩٧١ .

- كولنجود (روبين جورج)

١٣٩ - مبادئ الفن - ترجمة د . أحمد محمود - مراجعة على أدهم - المؤسسة المصرية أبريل ١٩٦٦ .

- لانسون

١٤٠ منهج البحث فى تاريخ الآداب - ترجمة د . محمد مندور ضمن كتابه النقد المنهجى .

- ماثيو آرنولد

١٤١ مقالات فى النقد - ترجمة وتحقيق على جمال عزت - مراجعة د . لويس عوض - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

مرى (جون مدلتون)

١٤٢ - الاستعارة - ترجمة الدكتور المسيرى - مجلة المجلة ١٩٧٨م .

موريس بورا

١٤٣ - الخيال - ترجمة ابراهيم الصيرفى - الهيئة المصرية العامة

- هاملتون (روستريفور)

١٤٤ - الشعر والتأمل - ترجمة د . مصطفى بدوى - مراجعة د . سهير القلماوى ط وزارة الثقافة - مصر ١٩٦٣ .

- هربرت ريد

١٤٥ - تعريف الفن - ترجمة د . ابراهيم إمام - ومصطفى الأرنؤوطى دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

- هوراس [٦٥ - ٨ ق . م]

١٤٦ - فن الشعر - ترجمة د . لويس عوض - الهيئة العامة ١٩٧٠ .

رابعاً : مراجع أجنبية بلغتها :

147 - Croce: Aesthetics (London 1955).

148 - Murry (J.M) : The proplem of style (oxford 1975).

149 - Spender (S.): The making of a poem (London 1955).

فهرست موضوعات الدراسة

رقم الايداع بدار الكتب

٨٤ /٥٠٧٥

مركز الاسكندرية للجمع التصويرى

٦٤ شارع الاسماعلية/ رشدى

